D. PAOLO M. FERRETTI
Abate O. S. B.

IL CURSUS METRICO

E IL RITMO

DELLE MELODIE GREGORIANE

ROMA
TIPOGRAFIA DEL SENATO
—
1913

INTRODUZIONE

I Retori latini, dal secolo III alla metà del secolo VII del Cristianesimo, come pure gli scrittori del medio evo dal principio del secolo XII alla fine del secolo XIV, componevano la prosa latina secondo un determinato stile che si chiamò *Cursus*. Consisteva il *cursus* [1] nel disporre le parole in modo chè le frasi e i membri di frase avessero un andamento fluido e maestoso, e la *chiusa* delle medesime fosse solenne, armoniosa e dilettevole all'orecchio. La voce *cursus* non fu adoperata ad indicare questo stile se non al secolo XII; essa però non era sconosciuta dagli antichi. Cicerone e Quintiliano l'adoperarono per indicare tanto l'andamento generale del discorso che la chiusa stessa del periodo. Sant'Agostino applicò la stessa voce al movimento del verso.

Avvi però una differenza sostanziale tra il *cursus* dei primi secoli del Cristianesimo e quello del medio

(1) Il termine latino « *cursus* » è analogo all'altro « *numerus* », e ambedue possono considerarsi come la traduzione della voce greca « *rythmus* », però sotto aspetto differente. La voce *cursus* direttamente esprime il *movimento* e indirettamente l'*ordine* e la *proporzione* del medesimo. Al contrario il « *numerus* » in senso retto indica l'*ordine* e la *proporzione*, e in senso obliquo il *movimento* del ritmo.

evo. Il primo poggiava principalmente sulla *quantità* delle sillabe e perciò era *metrico*; il secondo, al contrario, si basava unicamente sul *numero* delle sillabe e sull'*accento tonico*. Abbiamo dunque due *Cursus* storicamente ed essenzialmente diversi, il cursus *metrico* e il cursus *tonico* detto anche *ritmico*.[1] Scrissero secondo il cursus metrico tutti i prosatori dei sopradetti primi secoli, tanto profani che ecclesiastici. Tra questi ultimi, principali sono i liturgisti. Infatti tutte le parti destinate alla Liturgia, come le lezioni, le ammonizioni, le consacrazioni, i *Praefatio* e gli *Oremus*, furono composte secondo questo stile. Di tutti questi scrittori cito solo, perchè degni di speciale menzione, Apulejo, Svetonio, Quinto Aurelio Simmaco, San Cipriano e San Leone Magno. Quest'ultimo occupa il primo posto; con lui il cursus metrico arrivò al massimo suo splendore. È per questo che Egli fu chiamato il « Cicerone cristiano ».

Per quanto il cursus *tonico* sia nato assai più tardi, tuttavia esso non è che una evoluzione e una derivazione del cursus metrico. Nel medio evo, dopo quasi quattro secoli di decadenza, in forza della trasformazione subìta dalla lingua latina, non potevasi comporre la prosa seguendo le leggi della metrica classica. Ciò non pertanto si cercò di modellare il cursus su quello

(1) Il cursus tonico si dice *ritmico* non per opposizione al *metrico* quasi che questo non abbia ritmo, ma per altro motivo. All'epoca della poesia classica greca e romana, l'accento tonico aveva un valore esclusivamente *melodico* – come in seguito a lungo si dirà –; nè esso nè il numero delle sillabe erano fattori del movimento ritmico. Questo era prodotto e costituito esclusivamente dall'alternarsi, in modo armonico, di sillabe lunghe e brevi riunite a formare il *piede*. Col trasformarsi della lingua latina, le sillabe perdettero la quantità e l'accento divenne *forte*. Nacque allora un nuovo ritmo i cui fattori sono la posizione dell'accento e il numero delle sillabe. È questa la poesia *tonica* o *ritmica*.

antico e più particolarmente sul cursus *Leoniano* detto anche *romano* perchè usato dalla Corte e dalla Cancelleria Pontificia. Studiando la prosa metrica classica, nella quale non valutavasi più che l'accento e il numero delle sillabe, i medioevali rilevarono alcuni tipi di cadenze ritmiche, i quali, se non sono tutti, sono almeno tra i principali che ricorrono nel cursus metrico.

Il lettore però comprenderà facilmente come per la divergenza stessa degli elementi fondamentali che costituiscono questi due *Cursus*, le cadenze dell'uno e dell'altro se hanno analogia tra di loro non possono avere però perfetta identità. Per questo avviene di sovente che due cadenze *ritmicamente* differenti, non lo sono *metricamente*, e viceversa. La ragione è evidente: nel cursus *tonico* l'accento e il numero delle sillabe sono l'elemento principale ed essenziale; al contrario nel cursus *metrico* essi sono elementi accessorî e secondarî. Queste quattro parole, per esempio, *comprobavit, superabat, creatura, exorantes*, tonicamente sono tutte eguali (quadrisillabo parossitono) ma non lo sono metricamente, costituendo esse quattro *piedi metrici* ben differenti.

Ciò posto, ecco la questione che forma l'oggetto di questo mio studio. Poichè l'esistenza del *Cursus* nella letteratura liturgica è un fatto oramai constatato e da tutti ammesso, si domanda se il *Cursus letterario* abbia o no influito sulla struttura delle melodie gregoriane. Il quesito non è fuor di proposito e mancante di capitale interesse; imperciocchè, essendo presso gli antichi tutte le arti ben unite fra di loro, è presumibile che i principî dell'una abbiano influito su quelli dell'altra.

Anzi esso fu già risolto in senso affermativo dai Padri Benedettini di Solesmes, i quali, nel vol. IV della *Paléographie musicale*, hanno trattato ex professo questo problema.

Senonchè le melodie delle quali si occupano i detti Padri sono soltanto quelle della Salmodia solenne e dei Recitativi. Tutto il vasto campo delle *Antifone* semplici e neumatiche è rimasto affatto inesplorato. Di più il cursus di cui essi parlano e che secondo loro avrebbe influito sulla struttura della Salmodia e dei Recitativi è soltanto il cursus *tonico*. Difatti salvo un capitolo finale (il IX) nel quale si discute e si afferma anche, ma in modo non *assoluto*, l'influenza del cursus *metrico* sulla struttura dell'*Exsultet* e del *Praefatio* solenne, [1] tutto il volume è esclusivamente consacrato alla dimostrazione dell'influsso del cursus *tonico*, e prevalentemente del cursus tonico *planus*, sulla struttura della Salmodia e dei Recitativi.

Il quesito pertanto è degno di essere di nuovo fatto e discusso sotto altro aspetto. Perciò io domando: il cursus *metrico* ha influito sulle melodie gregoriane? *A priori* nulla si potrebbe o affermare o negare; occorrono dei fatti. Ma intanto se il cursus letterario ha davvero influito sulla melodia gregoriana, certo la preferenza si deve dare al cursus *metrico* il quale ha preceduto il tonico ed ha avuto il suo massimo splendore precisamente all'epoca della formazione delle melodie gregoriane. Inoltre qualunque possa essere il senso pre-

(1) « Faut-il attribuer à l'influence du cursus metrique la forme de cette cadence musicale? Nous sommes portés à le croire, *sans cependant l'affirmer absolument* » (*Paléogr. mus.*, vol. IV, p. 197).

ciso dei testi dei teorici medioevali, è tuttavia un fatto innegabile che da Sant'Agostino a Guido d'Arezzo, tutti quei teorici i quali hanno voluto descrivere, più o meno chiaramente, il ritmo gregoriano, hanno fatto esclusivamente uso delle leggi della metrica greco-romana. Questo argomento *presuntivo* dedotto dal *fatto* della priorità del cursus *metrico* e dal linguaggio dei teorici medioevali, è avvalorato e confermato dall'analisi interna delle melodie gregoriane. Difatti non v' ha una sola clausola gregoriana la quale non assomigli a qualcuna delle clausole del cursus *metrico* classico. E questo si riscontra non solo nella Salmodia e nei Recitativi ma anche in tutte le Antifone e in tutti i canti gregoriani. Che se i RR. Padri di Solesmes non hanno riscontrato nella Salmodia e nei Recitativi che il solo cursus *tonico*, ciò è avvenuto unicamente perchè in questi canti, in forza della loro particolare natura, la clausola *metrica* ha una forma *fissa ed immutabile*. Posta questa fissità ed immutabilità di forma, riconosciuta e dimostrata dagli stessi scrittori della *Paléographie musicale*, le note e i gruppi di note sono sempre *in determinato numero*; il che permette di distinguere queste cadenze in *pentasillabiche, eptasillabiche, octosillabiche*, ecc., e assimilarle a qualcuna delle cadenze del cursus *tonico*. Ma il numero delle sillabe e delle note nel cursus *metrico* non è che un elemento accidentale e accessorio, come già si è accennato e più innanzi sarà ampiamente dimostrato.

Pertanto la mia tesi è questa: « Il cursus letterario che ha influito sulle formole della Salmodia solenne e dei Recitativi e sulle cadenze delle antifone e di

tutti gli altri canti gregoriani è il *metrico* e non il *tonico* ».

Il lettore avrà già compreso che è impossibile parlare del cursus musicale senza prima aver parlato del cursus metrico letterario, perchè questo è la base di quello. Tutto il presente lavoro pertanto sarà diviso come in due parti. Nella prima si esporranno l'origine, la natura e i principî del cursus metrico letterario da Cicerone sino ai prosatori dei primi secoli del Cristianesimo; nella seconda si parlerà del cursus metrico musicale al quale verranno applicati i principî ritmici e i quadri delle clausole metriche del primo.

Confesso che la mia tesi è ardita, e il lavoro scabroso assai ed irto di difficoltà. Tuttavia la giustezza dei principî dai quali prendo le mosse e il sistema positivo che intendo seguire mi assicurano che la enunziata tesi non manca di sodo fondamento. In ogni modo io apro modestamente la via a un campo nuovo di ricerche. Altri - lo spero - mi seguiranno e porteranno a compimento ciò che io avrò solo iniziato.

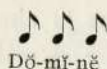
CAPITOLO I.

Nozioni generali di metrica greco-romana.

Nella lingua italiana, come in altre lingue moderne, le sillabe delle parole non sono per sè mai emesse nella stessa durata. La più o meno varietà e moltiplicità di consonanti e vocali che entrano a costituire le sillabe fa sì che l'organo vocale per proferire le medesime impieghi più o meno tempo a seconda dei casi. Così, per esempio, nel pronunziare le due sillabe di *a–mo* la voce impiega assai meno tempo che nel pronunziare le due di *strac–cio.*

Lo stesso avveniva nella lingua greca e nella lingua latina. In latino, per esempio, la prima sillaba di *como*, *demo, sumo* è emessa in un minor tempo che in *compsi, dempsi, sumpsi.* Parimenti le due sillabe di *claustrum* risuonano di più che quelle di *duco.* Ma questa differenza di durata che s'incontra nell'emissione delle diverse sillabe d'una parola, nelle lingue moderne non è tale che si possa matematicamente valutare e quasi ridurre a scala. Sono differenze incalcolabili e, quasi direi, sfumature del movimento ritmico del discorso. Quindi si può affermare che in queste lingue le sillabe *in media* hanno la stessa durata, e l'*isocronia* è la legge che regola l'emissione delle medesime nel discorso. Non così era presso i Greci e i Latini. La lingua di questi popoli, specialmente quella dei Greci, era eminentemente musicale, armonica e ricca di movimenti ritmici differenti. Oltre alla sopradetta varietà di durata dovuta all'incontro di più o meno vocali e consonanti in una stessa sillaba, ve ne aveva un' altra più determinata e valutabile. Il movimento ritmico greco-romano poggiava sulla varia *quantità* delle sillabe. Perciò la *policronia* di queste era alla base del ritmo tanto poetico che oratorio.

Primieramente essi nel movimento distinguevano un *minimum* al disotto del quale non si discendeva; era, come dire, l'*atomo* del movimento. Questo *minimo*, questo *atomo indivisibile* fu preso come *unità di misura* e fu chiamato *tempo primo*: χρόνος πρῶτος (1).

Le sillabe che avevano questa minima durata si dissero *brevi* e per indicarle si scriveva su di esse il segno ◡. Così in latino le tre sillabe del vocativo *Domine* sono tutte *brevi* ossia hanno ciascuna la durata di un tempo primo indivisibile. Rappresentando questo tempo primo colla croma della musica moderna si hanno i seguenti valori:

La seconda durata delle sillabe era la *lunga* che valeva due tempi primi. Questa durata si indicava con una trattina orizzontale posta sopra la sillaba stessa.

Così l'accusativo plurale *vestros* ha due sillabe lunghe. Rappresentando la lunga con una semiminima moderna, abbiamo:

Queste due durate, *la breve* e la *lunga* erano le più comuni e quelle che esclusivamente si usavano nel comune linguaggio. Ma nella poesia destinata alla musica gli antichi ammettevano delle *lunghe* maggiori di due tempi, ossia di 3, 4 e anche 5 tempi; e queste sillabe si chiamavano con voce greca, *tricrone, tetracrone* e *pentacrone*, come la *lunga* semplice si diceva *dicroma* e la breve *monocroma*.

Ecco lo specchietto di tutte queste durate col loro *segno* (Σημεῖον):

◡	=	breve di	1	tempo:	monocrona	♪
–	=	lunga di	2	tempi:	dicrona	♩
∟	=	»	3	»	tricrona	♩.
⊔	=	»	4	»	tetracrona	𝅗𝅥
⊔⊔	=	»	5	»	pentacrona	♩.‿♩

(1) Πρῶτος μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄτομος καὶ ἐλάχιστος... ἀμερὴς εἶναι.. οὗτος δὲ ἀμερὴς μονάδος οἱονεὶ χώραν ἔχει... (ARIST. QUINT. Ediz. di Meib., vol. II, p. 32).

A indicare la *quantità* di ciascuna sillaba i Greci si servivano anche della voce *semeion* (σημεῖον) ossia *segno,* il quale *segno* appunto si poneva sopra ciascuna di esse; onde *tempo* e *segno* venivano, nel nostro caso, a dire la stessa cosa, sebbene sotto aspetto alquanto diverso[1]; perciò le sillabe *monocrone, dicrone,* ecc., si dicevano anche: *monósemos, dísemos, trísemos, tetrásemos* e *pentásemos.*

Ripeto che tutte queste diverse lunghe si trovavano solo nella musica; nella prosa e nel verso soltanto recitato, specialmente presso i Romani, non aveansi che due sole durate, la breve e la lunga di due tempi.

È da avvertire che il *tempo primo* il quale rappresentava la unità indivisibile del movimento non era costantemente uguale; esso era più o meno breve a seconda del movimento generale che chiamavasi ἀγωγή ossia *condotta, direzione, andamento* (*ritmico*). Specialmente nella poesia cantata ciò era assai evidente: in questa si aveva qualche cosa di consimile al nostro *andante, largo, allegro,* ecc. Perciò il valore *assoluto* delle note e delle sillabe variava a seconda dei casi; solo restava immutabile il valore relativo[2].

Le sillabe brevi e le sillabe lunghe non erano che gli elementi radicali del movimento ritmico. La vera unità e, quasi direi, la *cellula prima* dell'organismo ritmico risultava dall'unione di più sillabe le quali formavano un movimento *unico* e *complesso* detto *piede* (πούς, *pes*).

Siccome è impossibile concepire un movimento completo senza un *principio* e un *fine,* uno *slancio* e un *riposo,* perciò nel piede distinguonsi due parti essenziali, l'*arsis* ossia l'*elevazione,* e la *thesis*

(1) « Σημεῖον autem veteres χρόνον, id est *tempus,* non absurde dixérunt ex eo quod *signa* quaedam *accentuum* quae Graeci προσῳδίας vocant, syllabis ad declaranda *tèmporum spatia* superponuntur; unde *tempora, signa* Graeci dixerunt » (MARIO VITTORINO, p. 43, 25 Keil).

(2) Hucbaldo nel suo « *Musica Enchiriadis* » parla di questo movimento generale che egli chiama « *mora* » e distingue la *mora correpta,* la *mora correptior* e la *mora producta.* Lo chiama anche « *numerositatis ratio* ». Per lui « *numerose canere* » è lo stesso che *cantare a tempo* dando ai suoni brevi e lunghi il loro giusto valore (GERB, I, p. 183).

ossia la *deposizione* del piede ritmico. Si chiamò *piede* questa unità ritmica e si chiamarono *arsis* e *thesis* (1) le sue parti, perchè gli antichi *battevano* col *piede* il movimento del canto e anche della danza. Nel *piede* pertanto avvi un' unica *percussione*; le sillabe e i tempi che si trovano al *battere* del piede si chiamano *thesis*; le sillabe e i tempi che si cantano al *levare* del piede si chiamano *arsis*.

I *piedi* si distinguono o secondo il numero delle sillabe oppure secondo il numero dei tempi primi che li costituiscono.

Secondo le sillabe si distinguono i piedi, di due, tre, quattro sillabe, ecc.

Eccoli coi loro nomi greci:

PIEDI DI DUE SILLABE.

Pirricchio: pătĕr = 2 brevi.

Giambo: dŭcēs = 1 breve, 1 lunga.

Coreo: ārmă = 1 lunga, 1 breve.

Spondeo: ūrbēs = 2 lunghe.

PIEDI DI TRE SILLABE.

Tribraco: lĕ-gĕ-rĕ = 3 brevi.

Dattilo: scrī-bĕ-rĕ = 1 lunga e 2 brevi.

Anapesto: pĭ-ĕ-tās = 2 brevi e 1 lunga.

Molosso: mā-jē-stās = 3 lunghe.

Cretico: dī-gnĭ-tās = 1 breve tra 2 lunghe.

Anfibraco: ă-māe-nŭs = 1 lunga tra 2 brevi.

Bacchio: ă-vā-rī = 1 breve e 2 lunghe.

Antibacchio: aū-dē-rĕ = 2 lunghe e 1 breve.

PIEDI DI QUATTRO SILLABE.

Proceleusmatico: ă-rĭ-ĕ-tĕ = 4 brevi.

Coriambo; hī-stŏ-rĭ-ās = 1 lunga, 2 brevi, 1 lunga.

Jonico maggiore: pūl-chēr-rĭ-mŭs = 2 lunghe e 2 brevi.

Jonico minore: să-pĭ-ēn-tēs = 2 brevi, 2 lunghe.

(1) ἄρσις da αἴρω = alzo, sollevo: θέσις da τίθημι = depongo.

Peone 1°: dī-lĭ-gĕ-rĕ = 1 lunga, 3 brevi.
» 2°: sŭ-pēr-bĭ-ă = 1 breve, 1, lunga, 2 brevi.
» 3°: să-pĭ-ēn-tĕ = 2 brevi, 1 lunga, 1 breve.
» 4°: cĕ-lĕ-rĭ-tās = 3 brevi, 1 lunga.
Epitrito 1°: vŏ-lūp-tā-tēs = 1 breve, 3 lunghe.
» 2°: ām-bŭ-lā-bānt = 1 lunga, 1 breve, 2 lunghe.
» 3°: cōm-mū-nĭ-cāns = 2 lunghe, 1 breve. 1 lunga.
» 4°: āc-cū-sā-rĕ = 3 lunghe, 1 breve.
Dicoreo: pēr-mă-nē-rĕ = 2 corei
Digiambo: sŭ-pēr-bĭ-ām = 2 giambi.
Dispondeo: mōe-cē-nā-tēs = 2 spondei.

I piedi di cinque e di sei sillabe non sono che piedi composti, come anche sono composti i tre ultimi piedi dello schema precedente. Composti possono considerarsi anche i quattro piedi Epitriti.

Il lettore avrà avvertita l'analogia che v' è tra la famiglia dei peoni e quella degli epitriti. Nel peone abbiamo sempre tre sillabe brevi e una lunga; secondo che la lunga occupa il 1°, il 2°, il 3°, o il 4° posto, si ha il peone 1°, il peone 2°, il peone 3°, e il peone 4°. Al contrario nell'epitrito abbiamo tre lunghe e una breve, e secondo che la breve è al 1°, al 2°, al 3°, o al 4° posto, si distinguono l'epitrito 1°, l'epitrito 2°, l'epitrito 3°, e l'epitrito 4°.

Se invece di considerare le sillabe consideriamo il numero dei tempi primi che entrano a costituire i *piedi*, questi si distinguono nel seguente modo:

Piede di due tempi.

Pirricchio = ◡ ◡

Piedi di tre tempi.

Coreo = – ◡
Giambo = ◡ –
Tribraco = ◡ ◡ ◡

PIEDI DI QUATTRO TEMPI.

Spondeo = – –
Dattilo = – ◡ ◡
Anapesto = ◡ ◡ –
Anfibraco = ◡ – ◡
Proceleusmatico = ◡ ◡ ◡ ◡

PIEDI DI CINQUE TEMPI.

Bacchio = ◡ – –
Antibacchio = – – ◡
Cretico = – ◡ –
Peone 1°: – ◡ ◡ ◡
» 2°: ◡ – ◡ ◡
» 3°: ◡ ◡ – ◡
» 4°: ◡ ◡ ◡ –

PIEDI DI SEI TEMPI.

Molosso = – – –
Coriambo = – ◡ ◡ –
Jonico maggiore = – – ◡ ◡
Jonico minore = ◡ ◡ – –
Dicoreo = – ◡ – ◡

PIEDI DI SETTE TEMPI.

Epitrito 1° = ◡ – – –
» 2° = – ◡ – –
» 3° = – – ◡ –
» 4° = – – – ◡

PIEDE DI OTTO TEMPI.

Dispondeo = – – – –

Una divisione assai più importante dei piedi deriva dal rapporto tra i tempi primi che entrano a formare l'*arsis* e quelli della *thesis*. Sotto questo aspetto si hanno quattro *generi* di piedi:

1° Il genere *pari* o *dattilico* nel quale l'arsi e la tesi hanno un egual numero di tempi primi.

Appartengono a questo genere:

a) Il **dattilo**: – ⏑ ⏑ = ♩ ♪ ♪
b) L'**anapesto**: ⏑ ⏑ – = ♪ ♪ ♩
c) Lo **spondeo**: – – = ♩ ♩
d) Il **proceleusmatico**: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ = ♪ ♪ ♪ ♪

2° Il genere *doppio* nel quale il rapporto tra l'arsi e la tesi è di 2 : 1 oppure 4 : 2.

Ne fanno parte:

a) Il **coreo**: –́ ⏑ = ♩ ♪
b) Il **giambo**: ⏑ –́ = ♪ ♩
c) Il **tribraco**: ⏑ ⏑ ⏑ = ♪ ♪ ♪
d) Il **molosso**: – –́ – = ♩ ♩ ♩
e) Il **jonico maggiore**: –́ – ⏑ ⏑ = ♩ ♩ ♪ ♪
f) Il **jonico minore**: ⏑ ⏑ –́ – = ♪ ♪ ♩ ♩

3° Il genere *sesquialtero* o *sescuplo* detto anche *emiolio* (ἡμιόλιον) o *peonico* (παιωνικόν). In questo l'arsi e la tesi sono nel rapporto di 2 : 3 o 3 : 2.

Appartengono a questo genere i seguenti piedi:

a) Il **peone** 1°: – ⏑ ⏑ ⏑ = ♩ ♪ ♪ ♪
b) » 4°: ⏑ ⏑ ⏑ – = ♪ ♪ ♪ ♩
c) Il **cretico**: – ⏑ – = ♩ ♪ ♩
d) Il **baccheo**: ⏑ – – = ♪ ♩ ♩
e) L'**antibaccheo**: – – ⏑ = ♩ ♩ ♪

4° Il genere *sesquiterzo* o *epitrito* nel quale l'arsi e la tesi sono nel rapporto di 3 : 4 o 4 : 3.

È di questo genere tutta la famiglia degli epitriti, ossia

L'epitrito 1° ◡ – – – = ♪ ♩ ♩ ♩
» 2° – ◡ – – = ♩ ♪ ♩ ♩
» 3° – – ◡ – = ♩ ♩ ♪ ♩
» 4° – – – ◡ = ♩ ♩ ♩ ♪

Tralascio altre divisioni di piedi perchè non hanno relazione alcuna collo scopo di questo lavoro.

Intanto noto una cosa di somma importanza che avrà la sua applicazione pratica nel *cursus metrico*.

Abbiamo visto che alcuni piedi constano di un egual numero di tempi primi. Ciò permette di dare al medesimo piede differenti figure (σχήματα), *contraendo* o due brevi in una lunga, o viceversa *sciogliendo* una lunga in due brevi. Questo sistema di *analisi* e di *sintesi* apporta una grande varietà al movimento ritmico senza però mutarne la natura; difatto la contrazione o fusione di due brevi in una lunga imprime lentezza e solennità al movimento, come al contrario il movimento diviene agile, spigliato ed elegante sciogliendo la lunga in due brevi. Perciò prendendo come punto di partenza un piede d'una determinata forma che chiameremo *tipica*, esso è suscettibile di due altre forme, ossia la *sciolta* e la *contratta*. Eccone alcuni esempi:

Dattilo.

a) forma tipica ‒́ ◡ ◡
b) » contratta – – (spondeo)
c) » sciolta ◡́ ◡ ◡ ◡ (proceleusmatico)

Jonico maggiore.

a) forma tipica – – ◡ ◡
b) » contratta – – – (molosso)
c) » sciolta ◡ ◡ – ◡ ◡
opp. – ◡ ◡ ◡ ◡ ecc.

Coreo.

a) forma tipica – ◡
b) » sciolta ◡ ◡ ◡ (tribraco)

Peone.

a) forma tipica – ◡ ◡ ◡
b) » sciolta ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
c) » contratta { – ◡ – (cretico)
– – ◡ (antibacchio) }

Per conseguenza in un ritmo con piedi di quattro tempi primi, i seguenti piedi si equivalgono:

– – = spondeo
– ◡ ◡ = dattilo
◡ ◡ – = anapesto
◡ ◡ ◡ ◡ = proceleusmatico

Se si prende per *tipo* lo *spondeo* gli altri tre piedi non sono che forme sciolte del medesimo.

Per lo scopo di questo lavoro e per dilucidazione di quanto si dovrà dire in seguito, bastino questi pochi accenni di metrica greco-latina. Altre cose riguardanti la poesia non possono aver luogo in questo studio che tratta unicamente della prosa.

CAPITOLO II.

Insegnamenti di Cicerone sulla prosa metrica.

QUANTUNQUE il *Cursus* metrico di cui *ex professo* mi occupo sia quello praticato dai retori e prosatori dei secoli III-VII dell'êra cristiana, tuttavia avendo questi scritto secondo le norme tramandate dai precedenti maestri, credo necessario far conoscere al lettore ciò che costoro ne scrissero, specialmente Cicerone e Quintiliano. In questo capitolo mi occuperò solo di Cicerone.

Questo principe degli oratori romani tratta della prosa metrica nell' *Orátor* e nel *De oratóre*. Esaminiamo da prima ciò che insegna nell' *Orátor*.

I.

1° In primo luogo Cicerone vuole che l'oratore metta ogni cura nel bene scegliere e disporre le parole, di modo che esse non solo siano in se stesse sonore [1] e soavi ma formino anche un periodo elegante con una chiusa armoniosa: « collocabuntur igitur verba aut ut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque *quam suavissimis vocibus*; aut ut forma ipsa concinnitasque verborum conficiat *orbem suum*; aut ut comprehensio *numerose et apte cadat* » (c. 44).

2° Questa struttura del discorso non è capriccio o artifizio ma è cosa affatto naturale richiesta dal nostro orecchio giudice esigente

(1) « Verba legenda sunt, ut supra diximus, potissimum *bene sonantia* » (*Orat.* c. 50).

e supremo: « quamvis enim suaves gravesque sententiae, tamen si *inconditis verbis* efferuntur, offendunt aures *quarum iudicium superbissimum* » (l. c.). Questa *numerosità* del discorso è tanto naturale e necessaria che a coloro i quali non la sentono, Cicerone non sa rispondere altro che questo: o sono senza orecchio oppure non sono uomini: « Quod qui non sentiunt, quas *aures habeant* aut quid in his *hominis simile sit,* nescio. Meae quidem et *perfecto completoque verborum ambitu* gaudent, et curta sentiunt nec amant redumdantia » (c. 51).

3° La natura e l'orecchio non solo sono i giudici ma anche gli autori di quest'arte di comporre la *prosa,* nè più, nè meno come essi crearono il *verso*: « aures enim vel animus aurium nuntio, naturalem quamdam in se continet vocum omnium mensionem. Itaque longiora et breviora iudicat, et perfecta et moderata semper expectat. Mutila sentit quaedam et quasi decurtata quibus, tamquam debito fraudetur, offenditur; productiora alia et quasi immoderatius excurrentia quae magis etiam aspernantur aures; quod cum in plerisque tum in hoc genere, nimium quod est, offendit vehementius quam id quod videtur parum. Ut itaque *pöetica et versus* inventus est *terminatione aurium, observatione prudentium,* sic in oratione animadversum est, multo illo quidem serius, *sed eadem natura admonente,* esse quosdam certos *cursus conclusionesque verborum* » (c. 53). E più sotto conchiudendo soggiunge: « *notatio naturae et animadversio peperit artem* ».

4° Il senso dunque dei suoni lunghi e brevi, gravi e acuti è cosa affatto naturale e non convenzionale: « Omnium longitudinum et brevitatum in sonis sicut acutarum graviumque vocum iudicium *ipsa natura* in auribus nostris collocavit » (c. 51). Ciò spiega perchè il popolo, ignaro della moltitudine dei piedi e delle leggi del ritmo, avverte però quando un verso è errato e protesta: « in versu quidem *theatra tota exclamant* si fuit una syllaba brevior aut longior. Nec enim multitudo pedes novit nec ullos numeros tenet, nec illud quod offendit aut cur aut in quo offendit intelligit » (c. 51). Fu per questo motivo che, tra i Greci, Isocrate pel primo stabilì il *numerus* anche nelle orazioni, seguìto poi anche da Trasimaco, da

Gorgia e sopratutti da Aristotele « qui omnium doctior... acutior... et acrior in rebus vel inveniendis vel iudicandis ».

5° Essendo naturale a queste lingue aver sillabe brevi e lunghe colle quali si formano i piedi, questi si trovano non solo nel verso ma anche nella prosa, nè v' ha differenza alcuna tra i piedi dell'uno e dell'altra: « nullus est numerus *extra poëticos* » (c. 56).

È legge però e precetto dato da Isocrate che nella prosa l' intreccio dei piedi non deve assomigliare a quello del verso; « is igitur (Isocrates) *versum* in oratione vetat esse, *numerum* iubet » (c. 51).

La ragione è chiara; l'oratore non è un poeta, molto più se si considera che alla poesia è unita la musica. Mentre pertanto nel verso tutto è legato, compassato e inquadrato in modo che sembra piuttosto artifizio che natura, nella prosa al contrario il movimento ritmico deve essere naturale e libero, quantunque ancor essa - se vuol piacere - deve contenersi entro determinati limiti. Dunque la prosa non deve esser legata come il verso, ma nemmeno deve essere troppo libera e disadorna come quella del volgo: « perspicuum est igitur numeris adstrictam orationem esse debere, *carere versibus* » (c. 56). Ed è tanto più importante questo precetto in quanto che alle volte senza accorgersene si parla in versi: « incidere vero *omnes* (i piedi) *in orationem* etiam ex hoc intelligi potest quod versus saepe in oratione per imprudentiam dicimus, quod vehementer vitiosum; sed non attendimus neque exaudimus nosmetipsos... Sed tamen eos versus facile agnoscit auditor... Sit igitur hoc cogitatum, in solutis etiam verbis *inesse numeros*, eosdemque *esse oratorios qui sunt poëtici* » (c. 56). E più sotto: « Ego autem sentio omnes in oratione esse quasi permixtos et confusos pedes; nec enim effugere possemus animadversionem si semper iisdem uteremur; quia neque numerosa esse *ut poëma*, neque *extra numerum* ut sermo vulgi esse debet oratio. Alterum *nimis est vinctum*, ut *de industria* factum appareat; alterum *nimis dissolutum* ut pervagatum ac vulgare videatur. Sit igitur (ut supra dixi) permixta et temperata numeris; *nec dissoluta nec tota numerosa* » (c. 57). Da ciò segue che l'oratore è meno legato del poeta e deve sopra-

tutto farsi guidare dalla naturalezza e dal buon gusto: « Illi quidem (il verso) certa quaedam et diffinita lex est quam sequi necesse est; in *dicendo* autem nihil est propositum nisi aut ne immoderata aut angusta aut dissoluta aut *fluens* sit oratio. Itaque non sunt in ea tamquam *tibicini percussionum modi,* sed universa comprehensio et species orationis *clausa et terminata est*; quod *voluptate aurium iudicatur* » (c. 58).

6° Se nella prosa l'intreccio dei piedi deve essere affatto differente da quello della poesia, ne segue che quei piedi sono più convenienti alla prosa i quali meno sono adatti al verso. Per questo motivo il piede *peone* rigettato dai poeti sarà bene accolto dai prosatori: « *Paeon* autem minime est aptus ad versum, quo libentius eum recipit oratio » (c. 57). Cicerone si lagna che alcuni abbiano rigettato questo piede mentre egli lo ritiene dolce e maestoso: « Qui paeona praetereunt non vident *mollissimum* a se numerum eumdemque *amplissimum* praeteriri » (c. 57). Accetta per la prosa semplice il *giambo* mentre il *peone* lo dichiara più adatto alla prosa solenne. In amendue gli stili bene sta il *dattilo*: « *iambus* frequentissimus est in iis quae dimisso atque humili sermone dicuntur; *paeon* autem in amplioribus; in utroque *dactylus,* ita in varia et perpetua oratione hi sunt inter se miscendi et temperandi » (c. 58). Il *dicoreo*, purchè non se ne faccia abuso, è eccellente: « *dichoreus* non est ille quidem sua sponte vitiosus in *clausulis*; sed in orationis numero nihil est tam vitiosum *quam si semper est idem. Cadit* autem per se ille ipse *praeclare,* quo etiam satietas formidanda est magis » (c. 63). E per dimostrare la bellezza e l'efficacia del *dicoreo* nelle clausole narra l'entusiasmo che suscitò nel popolo una sentenza detta dal tribuno C. Carbone la quale si chiudeva con questo piede: « Me stante, C. Carbo, C. filius, tribunus plebis in concione dixit his verbis... *Patris dictum sapiens, temeritas filii cōmprŏbāvĭt.* Hoc *dichoreo* tantus clamor concionis excitatus est ut admirabile esset. Quaero: nonne id numerus effecerit? Verborum ordinem immuta; fac sic: " *comprobavit filii temeritas* ": iam nihil erit, etsi " *tĕmĕrĭtās* " ex tribus brevibus et longa est, quem Aristoteles ut optimum probat, a quo dissentio » (c. 63). Anche il

cretico (_ ◡ _) è da annoverarsi tra i piedi che *numerose* et *iucunde cadunt*. Lo stesso dicasi del *peone* 1° (_ ◡ ◡ ◡) [1]. Il *peone* 4° (◡ ◡ ◡ _) è da posporsi ad altri piedi: « ego autem non plane reiicio (il peone 4°) sed alios antepono ».

Anche lo *spondeo* (– –) è buono; sta meglio però negli incisi e membri di frase che in fine, a causa del suo ritmo alquanto pesante. In sè però è piede assai *dignitoso*: « ne *spondeus* quidem funditus est repudiandus, etsi, quod est e longis duabus, hebetior videtur et tardior. Habet tamen stabilem quendam et non expertem dignitatis gradum. In incisionibus vero multo magis et in membris: paucitatem enim pedum gravitatis suae tarditate compensat » (c. 64). Lo *spondeo* e il *coreo* posti in fine di frase si prendono promiscuamente, perchè la sillaba breve finale è ancipite e comune: « nunquam enim interest uter sit eorum in pede extremo » (c. 64). Lo stesso dicasi del *dattilo* posto in fine, il quale equivale al *cretico*: « sed iidem hi tres pedes male concludunt si quis eorum in extremo locatus est, nisi cum pro *cretico* postremus est *dactylus*; nihil enim interest *dactylus* sit extremus an *creticus*, quia postrema syllaba brevis an longa sit ne in versu quidem refert » (c. 64). Per questo motivo in fine di frase è da rigettarsi il *peone 4°* (◡ ◡ ◡ _) perchè è simile al proceleusmatico il quale ha l' ultima sillaba lunga per posizione (◡ ◡ ◡ ◡̲): « quare etiam *paeona* qui dixit aptiorem in quo esset longa postrema, vidit parum; quoniam nihil ad rem est postrema an longa sit » (c. 64).

Il *dochmio* (◡ _ _ ◡ _) sta assai bene tanto in fine che nel decorso di tutta la frase, purchè però si usi una sola volta: « *Dochmius* autem e quinque syllabis, brevi, duabus longis, brevi, longa, ut est hoc: " *Ămīcōs tĕnē* " quovis loco aptus est dum semel ponatur. Iteratus aut continuatus numerum apertum et nimis insignem facit » (c. 64).

7° Questi sono i piedi dei quali Cicerone fa particolare men-

(1) « Sed sunt clausulae plures quae *numerose et iucunde* cadunt; nam et *creticus* qui est e longa et brevi et longa, et eius aequalis *paeon* qui spatio par est, sillaba longior, *quam commodissime* putatur in solutam orationem illigari » (c. 64).

zione, senza però con questo escludere gli altri. Circa il modo di chiudere le frasi egli osserva che non è sufficiente un sol piede; ne occorrono due e anche tre: « Sed hos cum in clausulis pedes nomino non loquor de uno pede extremo; adiungo (quod minimum est) proximum superiorem, saepe etiam tertium » (c. 63).

Di più bisogna procurare di variare i piedi onde non ingenerare sazietà e noia negli uditori: « nihil enim est tam vitiosum quam si semper est idem » (c. 63). E parlando del *dicoreo* finale di cui non bisogna far troppo uso, dice: « sed id crebrius fieri non oportet. Primum enim numerus *agnoscitur*, deinde *satiat*, postea cognita facilitate *contemnitur* » (c. 63).

8° Bisogna badare non soltanto alla fine ma anche a tutta la frase. Infatti la chiusa di questa deve essere preparata e quasi determinata da tutto il movimento che lo precede. Però la maggior attenzione deve sempre rivolgersi alla fine, perchè quí si spiega il pensiero dell'oratore, quí si arresta il movimento, quí finalmente l'orecchio riceve maggior diletto e giudica l'oratore stesso: « Solet autem quaeri totone in ambitu verborum numeri tenendi sint, an in primis partibus atque in extremis. Plerique enim censent *cadere* tantum numerose oportere terminarique sententiam. Est autem, ut id maxime deceat, non id solum; ponendus est enim ille ambitus non abiiciendus. Quare cum aures extremum semper expectent in eoque acquiescant, id vacare numero non oportet. Sed ad hunc exitum tamen a principio ferri debet verborum illa comprehensio, et tota a capite ita fluere ut ad extremum veniens ipsa consistat..... [1] Ante enim circumscribitur mente sententia, confestimque verba *concurrunt*; quae mens eadem, qua nihil est celerius, statim dimittit ut suo quodque loco respondeat; quorum descriptus ordo alias alia terminatione concluditur; atque omnia et prima et media verba spectare debent ad ultimum. Interdum enim *cursus* est in oratione incitatior, interdum moderata ingressio; ut iam a principio videndum sit quemadmodum velis venire ad extremum » (c. 59).

(1) « ut tamquam in orbe inclusa *currat* oratio » (c. 61).

II.

Nel *De Oratore* ritroviamo la stessa dottrina; aggiunge però qualche particolarità degna di nota.

1° V'è una doppia prosa, la volgare e la ritmica o metrica: quest'ultima fu insegnata per primo dal greco Ippocrate, ed è in mezzo tra la prosa volgare e la poesia: « versus enim veteres illi in hac soluta oratione propemodum hoc est *numeros* quosdam nobis esse adhibendos putaverunt...; idque princeps Isocrates instituisse fertur ut *inconditam antiquorum dicendi consuetudinem*, delectationis atque aurium causa (quemadmodum scribit discipulus eius Naucrates) *numeris adstringeret*. Nam haec duo musici (qui erant quondam iidem pöetae) machinati ad voluptatem sunt, *versum* atque *cantum*; ut et verborum numero et vocum modo [delectatione] vincerent aurium satietatem. Haec igitur duo, vocis dico moderationem et verborum conclusionem – quoad orationis severitas pati posset – a pöetica ad eloquentiam traducenda duxerunt » (Lib. III, c. 44). Ma se l'eloquenza cerca di imitare il verso introducendo nella prosa i piedi di questo, è vizio però riprovevole che l'oratore faccia versi: « in quo illud est vel maximum quod *versus* in oratione si efficitur coniunctione verborum, *vitium est*; et tamen eam coniunctionem sicut versum, *numerose cadere et quadrare et perfici volumus* » (Ibid.). Ed è quest'arte di ritmare e di *inquadrare* la prosa che distingue il vero oratore dal parlatore volgare: « neque est ex multis res una quae magis Oratorem ab imperito dicendi ignaroque distinguat quam quod ille rudis *incondite* fundit quantum potest, et id quod dicit *spiritu non arte determinat*; Orator autem sic illigat sententiam verbis ut eam *numero quodam complectatur et adstricto et soluto*. Nam quum vinxit forma et modis, relaxat et liberat immutatione ordinis; ut verba neque adligata sint, quasi certa aliqua lege versus; neque ita soluta ut vagentur » (Ibid.).

In queste parole: « *numero quodam et adstricto et soluto* » e in quelle altre: « ut verba *neque adligata sint quasi certa aliqua lege versus; neque ita soluta ut vagentur* » sta la descrizione e la definizione della prosa metrica, nonchè la distinzione di questa dalla

poesia e dalla prosa volgare. Più sotto (cap. 48), ritornando su questo punto, dice: « neque vero haec tam acrem curam diligentiamque desiderant quam est illa pöetarum, quos necessitas cogit, et ipsi numeri ac modi sic verba versu includere ut nihil sit, ne spiritu quidem minimo, brevius aut longius quam necesse sit. *Liberior est Oratio* et plane, ut dicitur, sic et est *vere soluta*; non *ut fugiat* tamen *aut erret*, sed ut *sine vinculis sibi ipsa moderetur* ». Ecco perchè nell'arte del comporre la prosa oratoria la parte principale spetta all'orecchio e al buon gusto. Guai se l'artifizio e il formalismo convenzionale si sostituiscono all'arte vera e alla naturalezza!

2° Se l'oratore deve ben condurre tutta la frase, la massima cura però deve rivolgerla alle *clausole*, perchè in queste maggiormente appariscono così la perfezione come i difetti, e anche perchè è necessario variarle di continuo onde non ingenerare negli uditori sazietà e noia: « *clausolas* autem diligentius etiam servandas esse arbitror quam superiora, quod in his maxime perfectio atque absolutio iudicatur. Nam versus aeque prima et media et extrema pars attenditur, qui debilitatur in quacunque sit parte titubatum. In oratione autem prima pauci cernunt, *postrema plerique*; quae, quoniam apparent et intelliguntur, *varianda sunt*, ne aut animorum iudiciis repudientur, aut *aurium satietate* » (c. 50).

3° I piedi destinati a formare le clausole devono essere o due o tre, e cioè il *coreo*, l'*eroico* (spondeo, dattilo e anapesto) il *peone 4°* (◡ ◡ ◡ _) e il *cretico*. Variando con questi piedi la chiusa dei periodi e delle frasi l'Orazione acquisterà naturalezza e gli uditori non si stancheranno: « *duo* enim aut *tres* fere sunt extremi servandi et notandi *pedes*... quos aut *chorios*, aut *heroos* (1) aut alternos esse oportebit, aut in *paeone illo posteriore* quem Aristoteles probat, aut ei pari *cretico*. Horum vicissitudines efficient ut neque ii satientur qui audient, fastidio similitudinis, nec nos id quod faciemus *opera dedita* facere videamur » (c. 50).

(1) « primum ad *heroum* nos (*dactyli* et *anapaesti et spondei*) pedem (Aristoteles) invitat » (c. 47).

Il numero dei piedi dei quali fa menzione Cicerone è assai ristretto: questi si riducono al *giambo*, al *coreo*, allo *spondeo*, al *dattilo*, all'*anapesto*, al *peone 4°* e al *cretico*; parlo naturalmente dei piedi che possono convenientemente chiudere le frasi. Ma Cicerone, come fu già osservato, non intende di escludere gli altri. Quel che a lui sta sommamente a cuore è che l'oratore, nella scelta dei piedi, si lasci guidare dall'arte e dal buon gusto, di maniera che la condotta della frase sia naturale e non ingeneri noia e sazietà negli uditori. Questa parte che è assai limitata in Cicerone, la ritroviamo più sviluppata in Quintiliano, il quale, a causa della lunga esperienza già fatta da sè e dagli altri, fu in grado di scendere a maggiori particolari e tracciarci un bel quadro di clausole.

CAPITOLO III.

La dottrina e i precetti di Quintiliano.

Quintiliano tratta della composizione della prosa metrica nel cap. 4°, Lib. IX, delle sue *Institutiones oratoriae.* Confessa innanzi tutto che non avrebbe messo mano a scrivere di questa materia, dopo quanto ne avea scritto Cicerone, se non avesse constatato che molti si opponevano alla dottrina di quel grande oratore romano e rigettavano quel modo accurato di comporre, nella persuasione che la prosa volgare fosse più naturale e virile. « De compositione non equidem post M. Tullium scribere auderem (cui nescio an nulla pars operis huius sit magis elaborata) nisi et eiusdem aetatis homines, scriptis ad ipsum etiam literis, reprehendere id collocandi genus ausi fuissent, et post eum plures multa ad eamdem rem pertinentia memoriae tradidissent... Neque ignoro quosdam esse qui curam omnem compositionis excludant atque illum *horridum sermonem*, ut forte fluxerit, modo magis *naturalem* modo etiam magis *virilem* esse contendant ».

Confutata questa asserzione conchiude col dire che una orazione composta secondo lo stile ciceroniano ha una forza stragrande: « Si numeris ac modis inest quaedam tacita vis, in oratione est *vehementissima* ». Promette finalmente che in questa trattazione sarà, dopo quanto ne aveva scritto Cicerone, breve; però confessa che in alcune cose dissentirà da questo Maestro. « Itaque accedam in plerisque Ciceroni atque in iis ero quae indubitata sunt brevior; in quibusdam paulum fortasse dissentiam ». Ecco pertanto i punti principali della sua dottrina:

1° Nella lingua latina essendo cosa naturale la distinzione delle sillabe in *brevi* e *lunghe*, i piedi metrici si riscontrano non soltanto nel verso ma anche nella prosa. È tanto vero questo che spesso - senza avvedersene - nella prosa si mescolano versi; di più non v'è prosa nella quale i singoli membri non si possano ridurre a qualche genere di versi. « Et metrici quidem pedes adeo reperiuntur in oratione ut in ea frequenter, non sentientibus nobis, omnium generum excidant versus, et contra nihil quod prosa scriptum, non redigi possit in quaedam versiculorum genera vel membra... Neque enim loqui possumus nisi e syllabis brevibus ac longis, ex quibus pedes fiunt ».

2° Avvi una differenza grande tra verso e prosa metrica; primo, perchè il verso ha strofe ossia periodi corti, mentre quelli della prosa sono spesso lunghi; secondo, perchè nel verso i singoli membri sono quasi sempre simili, mentre nella prosa è necessario variarli di continuo per non ingenerare affettazione e sazietà. Per questa ragione la composizione della prosa è più difficile di quella del verso. « Ratio vero pedum in oratione est multo, quam in versu, difficilior; primum, quod versus paucis continetur, oratio longiores habet saepe circuitus; deinde, quod versus semper similis sibi est et una ratione decurrit; orationis compositio nisi varia est, et offendit similitudine et affectatione deprehenditur; et in omni quidem corpore totoque, ut ita dixerim, tractu numerus insertus est ».

3° Quantunque nel compor la prosa sia necessario aver riguardo all'inizio, al mezzo e al fine della frase, tuttavia la cura maggiore dell'oratore deve essere rivolta alle clausole, perchè in queste si arresta il movimento ritmico e l'orecchio è in grado di apprezzarlo e gustarne la bellezza. « Magis tamen et desideratur in clausolis et apparet. Primum, quia sensus omnis habet suam finem poscitque naturale intervallum quo a sequentis initio dividatur; deinde, quod aures continuam vocem sequutae ductaeque velut prono decurrentis orationis flumine, tum magis iudicant cum ille impetus stetit et intuendi tempus dedit. Non igitur durum sit neque abruptum quo animi velut respirant ac reficiuntur. Haec est sedes orationis, hoc auditor expectat, hic laus omnis declamat ».

4° I piedi non devono avere più di tre sillabe; quelli che eccedono questo numero non sono *piedi* ma *ritmi* ossia *numeri*, vale a dire piedi composti. « Pes mihi tres syllabas non videtur excedere, quamquam ille (Cicerone) *paeone dochmioque*, quorum prior in quatuor secundus in quinque excurrit, utitur. Nec tamen ipse dissimulat quibusdam *numeros* videri non *pedes*. Neque immerito; quidquid enim supra tres syllabas, id est ex pluribus pedibus ».

5° Niuno di questi piedi è escluso dalla prosa; spetta al buon gusto la scelta degli uni a preferenza degli altri, secondo la natura della prosa e l'effetto che si desidera ottenere. Giacchè i piedi di sillabe lunghe danno lentezza, gravità e solennità al movimento; mentre i piedi con sillabe brevi producono un ritmo snello ed agile. « Horum pedum nullus non in orationem venit; sed quo quisque sunt temporibus pleniores longisque syllabis magis stabiles, hoc graviorem faciunt orationem; breves celerem ac mobilem. Utrumque locis utile; nam et illud, ubi opus est velocitate, tardum et segne; et hoc, ubi pondus exigitur, praeceps ac resultans, merito damnetur... Miscendi ergo sunt curandumque ut sint plures qui placent, et circumfusi bonis deteriores lateant ».

6° Nelle clausole stanno ottimamente i piedi di sillabe lunghe; vi possono stare però anche quelli di sillabe brevi purchè si tenga conto che la sillaba breve in fine di periodo è, per posizione, *lunga*, e perciò un piede finale che termina in sillaba breve equivale a qualche altro che termina in sillaba lunga. « Clausola quoque e longis *firmissima* est, sed claudent etiam breves, quamvis habeatur indifferens ultima. Neque enim ego ignoro in fine pro *longa* accipi *brevem*, quod videtur aliquid *vacanti tempore* ex eo quod insequitur accedere... Atqui si nihil refert brevis an longa sit, *idem pes erit* ».

7° Non si deve badare soltanto al piede finale ma anche a quello che lo precede; imperciocchè in fine di frase non devono esservi meno di due piedi (perchè un piede solo non fa un *ritmo*) nè più di tre. Si attenda inoltre a non chiudere le frasi a somiglianza del verso. « Nec solum refert quis claudat sed quis antecedat. Retrorsum autem neque plus tribus (iique si non ternas syllabas habebunt repetendi sunt: absit tamen poëtica observatio) neque minus duobus, alioquim *pes* erit non *numerus* ».

8° I piedi devono risultare di parole diverse, di modo che tra un piede e l'altro della cadenza vi possa essere una *cesura* la quale, a causa di un certo *tempo vuoto che importa*, divide la clausola come in due parti; questo le conferisce robustezza e solennità. « Illud est, quod supra dixi, multo referre uno ne verbo sint duo pedes comprehensi an uterque liber. Sic enim fit forte: *crīmĭnīs' cāusā*: molle, *ārchĭpī'rātāe*: mollius si *tribracus* praecedat: *făcĭlĭ'-tātēs, tĕmĕ-rĭ'-tātēs*. Est enim quoddam in ipsa divisione verborum *latens tempus*, ut in pentametri medio spondeo qui nisi alterius verbi fine alterius initio constat, versum non efficit ». Più sotto, a proposito della cadenza *coreo-cretica* « non *tūrpĕ' dūcĕrēs* », soggiunge: « hic est illud *inane* quod dixi. Paulululum enim *morae* damus inter ultimum ac proximum verbum, et *turpe* illud, intervallo quodam producimus; alioqui sit *exultantissimum* et timetri finis: " quīs nōn' tūrpĕ' dūcĕrēt?, " sicut illud: " ōrĕ ēxcĭpĕrĕ lĭcērēt," si iungas, lascivi carminis est, sed interpunctis quibusdam et tribus quasi initiis fit *plenum auctoritatis* ».

9° I piedi coi quali si può chiudere il periodo sono moltissimi. Quintiliano ne descrive un buon numero, dichiarando insieme che con questo egli non vuole escludere gli altri ma solo enumerare i più comunemente usati: « nec ego quum praecedentes pedes posui legem dedi ne alii essent, sed quid fere accideret quod in presenti videretur optimum ostendi ». Io trascrivo per ordine e colle sue testuali parole tutte le diverse combinazioni di piedi che egli propone, tralasciando solo quelle che non sono finali, delle quali esclusivamente mi occupo:

1° **Dicoreo** (– ◡ – ◡):

Potest vel unus esse *dichoreus* si unus est qui constat e duobus *choreis*;

2° **Peone** 4° (◡ ◡ ◡ –):

itemque *paeon* qui est ex *choreo* et *pyrrichio* (– ◡' ◡ ◡ = peone 1°) [1] quem aptum initiis putant; vel contra qui est ex tribus brevibus et longa (◡ ◡ ◡ – = peone 4°) cui *clausolam* assignant.

(1) Quintiliano considera il *peone* come un piede composto.

3° **Dochmio** (⏑ – – ⏑ –):

Est et *dochmius* qui fit ex *bacchio* et *jambo* (⏑ – –' ⏑ –) vel *jambo* et *cretico* (⏑ –' – ⏑ –) *stabilis in clausulis et severus.*

4° **Spondeo** (– –):

Spondeus quoque quo plurimum est Demostenes usus, moram semper per se habet.

5° **Cretico-spondeo** (– ⏑ –' – –):

Optime praecedet eum *creticus* ut in hoc: « de qua ego nihil dicam nisi depellendi *crīmĭnīs' cāusā* ».

6° **Anapesto-spondeo** (⏑ ⏑ –' – –):

Potest, etiamsi minus bene, praeponi *anapestus*: « muliere non solum nobili verum *ĕtĭăm' nōtā* ».

7° **Anapesto-cretico** (⏑ ⏑ –' – ⏑ –):

Tum *anapestus* et *creticus.*

8° **Giambo-spondeo** (⏑ –' – –):

Jambus quoque qui est in utroque sed illis minor, praecedet enim tres longas brevis (⏑' – – –).

9° **Spondeo-giambo** (– –' ⏑ –):

Et *spondeus jambo* recte praeponitur: « iisdem in *ārmīs' fŭī* ».

10° **Spondeo-bacchio** (– –' ⏑ – –):

Tum *spondeus* et *bacchius*, sic enim fiet ultimus *dochmius*: « in armis *ĭīsdēm' fŭī* ».

11° **Molosso** (– – –):

Ex his quae supra probavi apparet *molosson* quoque clausolae convenire dum habeat ex quocumque pede ante se brevem (⏑' – – –): « illud scimus ubicumque sunt *ĕssĕ' prō nōbīs* ».

12° **Pirrichio-spondeo** (⏑ ⏑' – –):

Minus gravis erit *spondeus* praecedente *pyrrichio*, ut « Judicii *Jŭnĭ'-anī* ».

13° **Peone 1° spondeo** (– ⏑ ⏑ ⏑' – –):

et adhuc pejus [1] *priore paeone*, ut: « *Brūtĕ' dŭbĭ'-tāvī* ».

14° **Dattilo-bacchio** (– ⏑ ⏑' ⏑ – –):

nisi potius hoc esse volumus *dactylum* et *bacchium.*

(1) Questa clausola come la precedente ed alcune altre che Quintiliano non del tutto approva, sono in sè ottime solo che si sposti la *cesura* e si considerino sotto altro aspetto, come in seguito si dirà.

15° **Dispondeo** (– –' – –):

Duo spondei non fere jungi patiuntur quae in versu quoque notabilis clausula est, nisi quum id fieri potest ex tribus quasi membris: « Cur de perfugis nostris copias comparat *īs' cōntrā' nōs*? » una syllaba, duabus et una.

16° **Dattilo-spondeo** (– ◡ ◡' – –):

Ne *dactylus* quidem *spondeo* bene praeponitur quia *finem versus damnamus in oratione.*

17° **Bacchio** (◡ – –):

Bacchius et claudit,

18° **Dibacchio** (◡ – –' ◡ – –):

et sibi jungitur: « vĕnēnūm' tĭmērēs »;

19° **Coreo-bacchio** (– ◡' ◡ – –):

vel *choreum* ante amat,

20° **Spondeo-bacchio** (– –' ◡ – –):

et *spondeum.*

21° **Antibacchio** (– – ◡):

Contrarius quoque qui est, claudet, nisi ultimam longam esse volumus;

22° **Molosso-antibacchio** (– – –' – – ◡):

Optimeque habebit ante se *molosson*: « *Cīvīs rō'-mānūs sŭm* »;

23° **Bacchio-antibacchio** (◡ – –' – – ◡):

aut *bacchium*: « quod hic *pŏtēst, nōs' pōssēmŭs* ».

24° **Spondeo-coreo** (– –, – ◡):

Sed verius erit claudere *choreum* praecedente *spondeo.* Nam hic potius est *numerus*: « *nōs pōs'-sēmŭs* » et « *rōmā'-nūs sŭm* ».

25° **Dicoreo** (– ◡' – ◡):

Claudet et *dichoreus* id est pes sibi ipse jungetur quo Asiani sunt usi plurimum, cujus exemplum Cicero ponit: « Patris dictum sapiens temeritas filii *cōmprŏ'-bāvĭt* ».

26° **Pirrichio-coreo** (◡ ◡' – ◡):

Accipiet ante se *choreus et pyrrichium*: « omnes prope cives virtute, gloria, pietate *sŭpĕr'-ābăt* ».

27° **Dattilo** (– ◡ ◡):

Claudet et *dactylus* nisi eum observatio ultimae *creticum* (– ◡ –) facit, ut: « muliercula nixus in *lĭttŏrē* »;

28° **Cretico-dattilo** (– ⏑ –' – ⏑ ⏑):

Habebit ante se *creticum*,

29° **Giambo-dattilo** (⏑ –' – ⏑ ⏑):

et jambum;

30° **Spondeo-dattilo** (– –' – ⏑ ⏑):

Spondeum male,

31° **Coreo-dattilo** (– ⏑' – ⏑ ⏑):

pejus *choreum* (1)

32° **Amfibraco** (⏑ – ⏑):

Claudit *amphibracus* si non maluimus eum esse *bacchium* (⏑ – –): « Q. Ligarium in Aphrica *fŭīssĕ* ».

33° **Trocheo** (⏑ ⏑ ⏑̱):

Non optimus est *trocheus* (2) si ultima est brevis, quod certe sit necesse est, alioquin quomodo claudet qui placet plerisque *dichoreus*? Illa observatione ex *trocheo* fit *anapestus* (⏑ ⏑ –).

34° **Coreo-pirrichio** (– ⏑' ⏑ ⏑):

Claudet *pyrrichius choreo* praecedente, nam sic *paeon est*.

35° **Cretico** (– ⏑ –):

Creticus et initiis ... et clausolis;

36° **Anapesto-cretico** (⏑ ⏑ –' – ⏑ –):

Apparet vero quam bene eum praecedant vel *anapaestus*.

37° **Peone** 4°-**cretico** (⏑ ⏑ ⏑ –' – ⏑ –):

vel ille qui videtur fini aptior, *paeon* (3);

38° **Dicretico** (– ⏑ –' – ⏑ –):

sicut et se ipse sequitur: « ser*vārĕ quām' plūrĭmōs* ».

39° **Coreo-cretico** (– ⏑' – ⏑ –):

sic melius (4) quam *choreo* praecedente ... « non *tūrpĕ' dūcĕrēs* ».

(1) Le combinazioni 30° e 31°, contrariamente all'opinione di Quintiliano, saranno assai usate dai prosatori dei secoli cristiani.

(2) Quintiliano chiama *trocheo* il piede che altri chiamano *tribraco*.

(3) Qui si allude certamente al *peone* 4° come risulta da queste espressioni dette precedentemente: « *Paeon* qui est ex *choreo* et *pyrrichio* (– ⏑' ⏑ ⏑ = peone 1°) quem aptum initiis putant, vel contra qui est ex tribus brevibus et longa (⏑ ⏑ ⏑ – = peone 4°) *cui clausulam assignant* ».

(4) Quel *melius* non inchiude vera disapprovazione, ma preferenza soltanto, come risulta da tutto quel che aggiunge.

40° **Anapesto-cretico** (⏑ ⏑ –' – ⏑ –):

Optime est sibi conjunctus, ut qui sit pentametri finis vel rythmus qui nomen ab eo traxit (1): « ubi libido dominatur, innocentiae lĕvĕ prāes'īdĭūm⁀est »; nam *synaloephe* (2) facit ut duae ultimae syllabae pro una sonent.

41° **Spondeo-cretico** (– –' – ⏑ –):

melior fiet praecedente *spondeo*,

42° **Bacchio-cretico** (⏑ – –' – ⏑ –):

vel *bacchio*, ut si mutes idem: « leve innocen*tĭāe prāe' sīdĭūm⁀est* ».

43° **Peone** 4° (⏑ ⏑ ⏑ –):

Non me capit, ut a magnis viris dissentiam, *paeon* qui est ex tribus brevibus et longa, nam est et ipse una plus brevi anapaestos (⏑' ⏑ ⏑ –): « *făcĭlĭtās* » et « *ăgĭlĭtās* ». Quod quid ita placuerit iis non video nisi quod illi fere probaverint quibus *loquendi* magis quam *orandi* studium fuit.

44° **Pirrichio-peone** 4° (⏑ ⏑' ⏑ ⏑ ⏑ –):

nam et ante se brevibus gaudet *pyrrichio* « *mĕă' făcĭlĭtās* »,

45° **Coreo-peone** 4° (– ⏑' ⏑ ⏑ ⏑ –):

vel *choreo*: « *nōstră' făcĭlĭtās* »;

46° **Spondeo-peone** 4° (– –' ⏑ ⏑ ⏑ –):

ac praecedente *spondeo*, tamen plane finis est trimetri quum sit per se quoque.

Tutto sommato tra piedi semplici e piedi combinati abbiamo 42 cadenze. Dico 42, perchè la cadenza del n. 1° è la stessa che quella del n. 25°; e la cadenza del n. 36° è la stessa del n. 40°; come pure sono identiche le cadenze n. 10° e n. 20°.

Come il lettore vede abbiamo abbondanza di cadenze; ma esse si possono di molto semplificare e ridurre a pochi tipi, mediante quegli artifizi dei quali fecero largo uso i retori posteriori. Osservammo già al capitolo I che mediante la *contrazione* o lo *scioglimento* delle sillabe, il medesimo piede è suscettibile di due o più figure senza che per questo venga sostanzialmente mutato il ritmo.

(1) Per il ritmo anapestico sembra voglia significare il *carmen anapestico* monometro, composto di due anapesti (⏑ ⏑ –' ⏑ ⏑ –).

(2) La voce *synaloepha* (συναλοιφή) vuol dire fusione di più cose assieme.

In secondo luogo noi possiamo sempre considerare come realmente lunga la sillaba breve in fine di periodo, a causa della *mora* che su di essa fa la voce. Ecco pertanto come si opera la riduzione delle sopradette clausole. Vediamo prima i piedi finali.

Quelli dei nn. 1°, 4°, 5°, 6°, 8°, 12°, 13°, 15° 16°, 24° 25°, 26°, 33° sono tutti *spondei*. Infatti i piedi finali n. 1°, 24° e 25° a causa della sillaba breve che, posta in fine, diviene lunga per posizione, da *corei* (– ⏑) passano ad essere facilmente *spondei* (– –). Per lo stesso motivo il piede finale n. 33° (⏑ ⏑ ⏑) da *tribraco* diventa *anapesto* (⏑ ⏑ –) il quale a sua volta non è che una delle forme sciolte dello *spondeo*. Abbiamo perciò questa equivalenza:

⏑ ⏑ ⏑ = ⏑ ⏑ – = ⏑̲⏑̲ – = – –

Dunque ben 13 cadenze - considerato solo il piede finale – possono ridursi a un unico tipo, al tipo *spondaico*.

I piedi finali nn. 21°, 22° e 23° sono equivalenti all' 11° ossia al *molosso*, giacchè l'*antibacchio* finale delle cadenze suddette a causa della breve finale convertita in lunga per posizione, non differisce dal *molosso*:

– – ⏑ = – – ⏑̲ = – – –

Abbiamo dunque un secondo tipo, il tipo *molosseo*.

Il piede finale n. 32° (*amfibraco*) a cagione dell'ultima breve divenuta lunga per posizione, equivale al *bacchio*, ossia al piede finale dei nn. 10°, 14°, 17°, 18°, 19° e 20°. Ecco un terzo tipo, il *baccheo* (⏑ – –).

I piedi finali nn. 3°, 7°, 27°, 28°, 29°, 30°, 31°, 35°, 36°, 37°, 38°, 39°, 40°, 41° e 42° sono tutti equivalenti al *cretico* (– ⏑ –), imperocchè la breve finale del *dattilo* divenuta lunga, fa sì che esso diventi un *cretico*:

– ⏑ ⏑ = – ⏑ ⏑̲ = – ⏑ –

È questo il quarto tipo, *cretico*.

Inoltre il peone finale dei nn. 2°, 43°, 44°, 45° e 46° può considerarsi come equivalente o al *cretico* o al *bacchio* secondo che le sue

tre prime brevi si considerino come provenienti dalla soluzione o della prima lunga del *cretico* o della seconda lunga del *bacchio*.

Cretico: – ⏑ – = ⏖ ⏑ –
Bacchio: ⏑ – – = ⏑ ⏖ –

Per questa ragione il peone 4° in fine, non può formare un tipo fondamentale speciale.

Da ultimo abbiamo il giambo finale dei nn. 9° e 34°; il pirrichio finale del 34° equivale necessariamente al giambo:

⏑ ⏑ = ⏑ ⏓ = ⏑ –

In ultima analisi dunque i piedi fondamentali finali sono solo quattro, lo *spondeo*, il *molosso*, il *cretico* e il *giambo*.

Se poi riflettiamo che il cretico finale può considerarsi come un derivato dello *spondeo*, ne consegue che i piedi fondamentali si possono ridurre a tre. Di fatto sciogliendo in due brevi la seconda lunga dello spondeo si ha un dattilo: il dattilo a sua volta posto in fine equivale al cretico:

– – = – ⏑ ⏑ = – ⏑ ⏓ = – ⏑ –

Studiamo ora i piedi che precedono il finale. I piedi iniziali dei nn. 4°, 6°, 7°, 9°, 10°, 14°, 15°, 16°, 20°, 24°, 30°, 36°, 40°, 41° e 46° sono tutti equivalenti allo spondeo, giacchè il dattilo e l'anapesto sono sue forme sciolte.

Abbiamo in secondo luogo il *molosso* del n. 22°; il *cretico* dei nn. 5°, 28° e 38°; il *bacchio* dei nn. 18°, 23° e 42°; il *coreo* dei nn. 1°, 19°, 25°, 31°, 34° e 39°; il *giambo* dei nn. 3°, 8° e 29°. Riguardo al piede *peonico* 4° esso di fatto si riduce o al *cretico* (– ⏑ –) o al *bacchio* (⏑ – –) come precedentemente fu osservato. Il *peone* 1° (– ⏑ ⏑ ⏑) si considera sempre equivalente al *cretico* (– ⏑ –). Finalmente il pirrichio dei nn. 12° e 26° non può considerarsi come piede a sè. I due piedi di questi due numeri formano un sol piede; quello del 12° è una forma sciolta del *molosso* (⏖ – –) e quello del 26° è forma sciolta dell'*antibacchio* (⏖ – ⏑), il quale se sta in fine di periodo equivale al *molosso* (⏖ – ⏓).

I piedi pertanto che precedono il finale sono lo *spondeo*, il *coreo*, il *giambo*, il *cretico*, il *molosso* e il *bacchio*.

Considerando ora le diverse combinazioni di tutti questi piedi, abbiamo le combinazioni:

I. **Spondaiche**, ossia 1° il *coreo-spondeo* detto anche *dicoreo* (1° e 25°); 2° il *dispondeo* (6°, 15°, 16°, 24°); 3° il *giambo-spondeo* (8°);

II. **Cretiche**, ossia 1° *dicretico* (28°, 37°, 38°); 2° *spondeo-cretico* (7°, 30°, 36°, 41°, 46°); 3° *coreo-cretico* (31°, 39°, 45°); 4° *giambo-cretico* (3°, 29°); 5° *bacchio-cretico* (42°); 6° *pirrichio-cretico* (44°);

III. **Molossee**, ossia 1° *molosso* (11°); 2° *dimolosso* (22°); 3° *bacchio-molosso* (23°);

IV. **Bacchee**, ossia 1° *dibacchio* (18°); 2° *spondeo-bacchio* (10°, 14°, 20°); 3° *coreo-bacchio* (19°);

V. **Giambiche**, ossia *spondeo-giambo* (9°).

Ecco il quadro generale di queste cadenze coi valori metrici:

A) – Cadenze spondaiche.

1° Dispondaica: – –' – –
2° Coreo-spondaica: – ⏑' – –
3° Giambo-spondaica: ⏑ –' – –
4° Cretico-spondaica: – ⏑ –' – –

B) – Cadenze molossee.

1° Molossea: ⏑' – – –
2° Dimolossea: – – –' – – –
3° Bacchio-molossea: ⏑ – –' – – –

C) – Cadenze cretiche (1).

1° Dicretica: – ⏑ –' – ⏑ –
2° Spondeo-cretica: – –' – ⏑ –
3° Coreo-cretica: – ⏑' – ⏑ –
4° Giambo-cretica: ⏑ –' – ⏑ –
5° Bacchio-cretica: ⏑ – –' – ⏑ –

(1) Tralascio la combinazione *pirrichio-cretica* perchè, come in seguito si vedrà, essa equivale al *molosso* in forma sciolta (⏑ ⏑ – ⏑ – = ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ = ⏑⏑ – ⏑⏑).

D) – Cadenze bacchee.

1° Dibacchea: ⏑ – –’ ⏑ – –
2° Spondeo-bacchea: – –’ ⏑ – –
3° Coreo-bacchea: – ⏑’ ⏑ – –

E) – Cadenza giambica.

Spondeo-giambica: – –’ ⏑ –

Queste sono le diverse combinazioni di piedi che si possono usare nella chiusa delle frasi oratorie. Quintiliano però, come abbiamo detto in principio, non esclude che ve ne possano essere delle altre. Alcune osservazioni intorno a qualche tipo suesposto le riservo pei capitoli seguenti.

Passiamo ora a studiare la prosa metrica quale di fatto fu praticata nei primi secoli cristiani. Essa è quella che più di tutto ci interessa essendo strettamente collegata con la ritmica gregoriana.

CAPITOLO IV.

Il « cursus metrico » letterario degli oratori e prosatori dei secoli III-VII. Tipi fondamentali del « cursus metrico »: primo tipo fondamentale.

La prosa latina, tanto profana che ecclesiastica, dei primi secoli del cristianesimo è stata oggetto, in questi ultimi decenni, di profondi e larghi studî, i quali hanno condotto a questa conclusione, ormai fuori di qualsiasi discussione, che cioè la detta prosa è tutta scritta secondo le leggi del *cursus metrico*. E siccome il fatto si verifica non in questo o in quel particolare scrittore, ma in tutti, bisogna concludere che lo stile oratorio metrico era attuazione d'un insegnamento e d'una scuola universale. Questo conduce a dover ammettere che per comporre secondo questo stile doveano aversi delle leggi comuni ben note. Infatti, salvo differenze accidentali facili a spiegarsi in epoca nella quale la lingua latina veniva sensibilmente modificandosi nella bocca del popolo, nella sostanza però il *cursus* di uno scrittore è identico a quello degli altri. Orbene, quali erano queste leggi su cui si regolava il *Cursus?* Molto si è discusso sopra questo punto [1]; chi però ha data una soluzione migliore e soddisfacente è stato il prof. W. Mayer di Gottinga [2]. Faccio osservare che il Mayer fonda la sua dottrina sulla prosa di S. Cipriano; io in questo lavoro mi atterrò a quella di S. Leone

(1) Chi desiderasse conoscere tutti i diversi sistemi proposti per la soluzione del problema, legga il De Ionge, *Les théories récentes sur la prose métrique en Latin* (*Musée Belge*, VI, n. 2–3).

(2) *Die rythmische lateinische Prosa und L. Havet; La prose métrique de Symmaque et les origines métriques du Cursus*; e *Fragmenta Burana* (Berlin, Weidman, 1901).

Magno, e tutti gli esempi li trarrò dai suoi primi cinque Sermoni sul Natale del Signore. Ricorrerò però anche ad altri prosatori quando si tratterà di stabilire qualche cadenza da alcuni non accettata.

Prima di passare ad esporre i tipi fondamentali del *Cursus* è bene ricordare alcuni principî. Primieramente, per avere una vera cadenza occorrono almeno due piedi e perciò anche due parole divise una dall' altra da una *cesura*, come ha insegnato Quintiliano. Per questo motivo, e in secondo luogo, sono necessari due accenti tonici principali, il primo sul piede iniziale, il secondo sul piede finale della cadenza. In questo modo il primo accento è come l'*arsis* di tutto il movimento ritmico. Finalmente la cadenza prende il suo inizio dalla sillaba che porta il primo accento tonico; perciò le sillabe che lo precedono di regola generale non entrano nella formazione del primo piede. Da tutto questo si deduce che le cadenze composte di una sola parola sono da considerarsi o come eccezioni da evitare o come estranee al *Cursus*.

Dicendo che nella cadenza devono entrare *due* parole non si vuole escludere che possano essere di più; per sè le singole parti della cadenza possono essere composte di più d'una parola, specialmente quando sono *enclitiche* o *proclitiche*, ossia prive d'accento, e quando sono forme ausiliari monosillabiche del verbo *sum*, le quali vengono intimamente congiunte alla parola alla quale si riferiscono. A proposito di queste forme monosillabiche del verbo *sum* è da notare che esse poste in fine di parola generalmente sono considerate come sillabe che non contano. Eccone alcuni esempi in S. Leone Magno:

> divina potest*ātĕ̆' sūbnīxūm* (*est*)
> in sui diversi*tātĕ̆' dāmnāndāe* (*sunt*)
> incremento verae *lūcĭs' ălĭēnā* (*sunt*)
> bonita*tēmquĕ̆' mŏdĕrātă* (*est*).

Nella prosa metrica, non altrimenti che nella poesia latina, si deve evitare l'*hiatus*, ossia l'incontro di due vocali (o anche della *m* e di una vocale) che si trovano una alla fine della parola e l'altra al principio della seguente, e ciò sopratutto al posto della *cesura*.

Non mancano eccezioni a questa regola; però chi oggi volesse scrivere prosa metrica dovrebbe strettamente osservarla. Ciò posto ecco ora i tipi fondamentali del *Cursus metrico* quali ha formulato il Mayer e quali in qualche punto ha modificato il P. De Santi nell'aurea sua operetta: *Il Cursus nella storia letteraria e nella liturgia* (1).

Studiando attentamente la prosa metrica quale fu praticata nei secoli cristiani da scrittori e retori profani ed ecclesiastici, si vede chiaramente che la quasi totalità delle clausole da essi adoperate si basano sopra una successione di cinque sillabe, le quali, avuto rispetto alla quantità, sono così disposte:

1 2 3 4 5
— ◡ — — —

Mediante due artifizî, con questi cinque valori metrici si formano tre tipi fondamentali di cadenze. Il primo artifizio consiste nel collocare diversamente la *cesura*, vale a dire o dopo la seconda o dopo la terza sillaba. Si hanno perciò questi due tipi fondamentali:

1° éssĕ' cōnfórmēs
2° Vírgĭnīs' pártūs.

Il secondo artifizio consiste nello spostare la sillaba breve e metterla in mezzo alle quattro lunghe collocando la cesura dopo la seconda sillaba.

3° clāustrūm' pŭdōrīs

Un quarto tipo fondamentale irreducibile ai tipi precedenti è dato dal *giambo* finale diviso, mediante una cesura, da un piede precedente qualsiasi *che termini in sillaba lunga.*

4° san*ctīs' tŭīs*
omnipo*tēns' Dĕūs.*

Questa cadenza dal P. De Santi è chiamata *cretica*, da altri *giambica.* Essa è la più breve di tutte e si usa soltanto nei piccoli incisi. Il tipo 1° è il più comune, e si adatta meglio alle chiuse dei periodi perchè è ampia e solenne. I tipi 2° e 3° stanno invece meglio nei

(1) Roma, tip. Befani, 1903.

membri di frase, sebbene si trovino frequentemente anche in fine dei grandi periodi.

Ora, come il lettore vede, questi quattro tipi fondamentali, ai quali i moderni riducono la maggior parte delle cadenze del *Cursus* metrico dei secoli cristiani, corrispondono in sostanza agli schemi ed ai tipi di Quintiliano da me formulati nel capitolo precedente. Di fatto, considerando il piede finale che nelle clausole è il più importante, noi abbiamo la cadenza *molossea*, la cadenza *spondaica*, la cadenza *bacchea* e la cadenza *giambica*. Intorno alla cadenza *cretica* ho fatto già osservare che essa non è altro che la cadenza spondaica *sciolta*. Un sol tipo io non ho trovato in Quintiliano e che si trova usato dai retori posteriori; è una cadenza più ampia delle precedenti, della quale parlerò più sotto in un capitolo a parte. In questo capitolo tratterò solo del primo tipo.

La prima, la più ordinaria e la più sonora di tutte le clausole, è il *coreo-molosso*, di cui ecco la forma tipica:

ēs-sĕ' cōn-sōr-tēs.

Quintiliano certamente alluse ad essa quando scrisse: « Ex his quae supra probavi apparet *molosson* quoque clausolae convenire dum habeat ex *quocumque pede* ante se *brevem: illud scimus ubicumque sunt ēssĕ' prō nōbīs* ».

Dissi già che per l'illustrazione di tutte le cadenze avrei tolto gli esempi da S. Leone Magno e particolarmente dai primi cinque Sermoni sul Natale del Signore [1] onde fare l'esperimento su larga scala. Ho esaminate, di questi cinque sermoni, tutte le cadenze maggiori e minori, a una a una; le ho disposte in ordine, e inquadrate secondo i varî tipi ai quali appartengono e secondo le varie forme, *tipica* e *sciolta*, in cui si ritrovano. Tolti i testi Biblici e quelle cadenze che per motivi particolari debbono considerarsi come fuori del *Cursus* [2], tutte le altre cadenze regolari assommano a 947.

(1) MIGNE, t. LIV; S. LEON. MAG. t. I.

(2) È facile nella lunga prosa dei sermoni trovare di queste cadenze, specialmente negli oratori cristiani i quali spesso dovevano usare parole *tecniche* e *dogmatiche* che non si prestano al *Cursus*.

Prima di trascrivere un buon numero di esempi illustrativi della presente cadenza *tipica* osservo che per avere il *molosso* finale non è necessaria una parola trisillaba; basta anche un dissillabo preceduto da un monosillabo a lui strettamente unito, per es.: *prō nóbīs, īn nóbīs, ăd vítām*, ecc. Parimenti per avere il *coreo tipico* basta anche una parola polisillaba, purchè termini con questo piede, senza che sia necessario un dissillabo, p. es.: vo*cátŭr*, repa*rándă*, ecc.

Ciò posto, ecco alcuni esempi di questa cadenza in forma *tipica*. Il numero romano indica il Sermone, l'arabico il capo, secondo la divisione del Migne:

peccati mor*tísquĕ' dēstrúctōr* I, 1
appro-*pínquăt' ăd pálmām* I, 1
quia vo*cátŭr' ăd vítām* I, 1
generis as*súmpsĭt' hūmánī* I, 1
in unam cöe*úntĕ' pērsónām* I, 1
spiritali jucundi*tátĕ' lāetémūr* II, 1
sine *fínĕ' mānsúrūm* II, 1
carnis inquinam*éntă' nēscírēt* II, 2
pudicitiae don*árĕ' vīrtútēm* II, 2
superbia *hóstĭs' āntíquī* II, 3
frequ*éntĕr' āudítā* III, 1
et cum *Pátrĕ' nātúrā* III, 1
ipsius dispositi*ónĕ' dēcúrrūnt* III, 1
humanam ver*équĕ' dīvínām* III, 1
repar*ándă' sūscépīt* III, 2
quae de*céptŏr' īnvéxīt* III, 2
justifi*cátă' sānctórūm* III, 4
modis mul*tísquĕ' mēnsúrīs* IV, 1
fidelibus prod*éssĕt' ēffféctū* IV, 1
humilitas *nóstră' cōgnóscīt* IV, 2
in se sus*cépĭt' hūmánām* IV, 3
laquei er*rórĭs' ōppónānt* V, 1
Sacramentum pie*tátĭs' ēléctāe* V, 2
exsecr*átŭr' ēt dámnāt* V, 3
et habi*tárĕt' īn nóbīs* V, 5.

Vengono ora le bellissime forme sciolte di questa stessa cadenza, le quali sono varie, secondo che si scioglie o l'una o l'altra delle tre sillabe lunghe del *molosso*, e anche la lunga del *coreo*. Eccone alcuni esempi:

a) Soluzione della 3ª del molosso (–́ ⏑’ – –́ ⏑ ⏓):

partecipati*ónĕ’* *sēcérnĭtŭr* I, 1
conciperet *méntĕ’* *quām córpŏrĕ* I, 1
divinum ado*rárĕ’* *mȳstérĭŭm* II, 1
qui *nátŭs’* *ēx Vírgĭnĕ* II, 1
utri*úsquĕ’* *dīvérsĭtās* III, 1
revoca*rémŭr’* *ērrórĭbŭs* III, 3
consempi*térnŭs’* *ēsséntĭă* IV, 3
repl*évĭt’* *ēt Vírgĭnĕm* IV, 3
inspirati*ónĕ’* *prāesúmĕrĕ* V, 1
caus*ámquĕ’* *sūscépĕrĭt* V, 2;

b) Soluzione della 2ª del molosso (– ⏑’ – ⏑ ⏑ –):

invi*tátŭr’* *ād vénĭām* I, 1
stírpĭs’ *ēlígĭtūr* I, 1
mortifi*cávĭt’* *īnvídĭāe* II, 2
advenientibus *érgŏ’* *tēmpórĭbūs* II, 2
Creatori crea*túră’* *cōnsérĭtūr* III, 2
servi *fórmă’* *nōn mínŭīt* III, 2
nostra est na*túră’* *dīssímĭlīs* IV, 3
suscipi*éndŏ’* *prōvéhĕrēt* IV, 3
na*túră’* *nōn récĭpīt* V, 2
ali*quándŏ’* *nōn fúĕrīt* V, 3;

c) Soluzione della 1ª del molosso (–́ ⏑’ ⏑ ⏑ –́ –):

Dei homin*úmquĕ’* *mĕdĭátōr* I, 2
exi*géntĕ’* *rătĭónē* II, 1
nova nativi*tátĕ’* *gĕnĕrántīs* II, 2
sordentium cu*rárĕt’* *ănĭmárūm* II, 2
natura *nóstră’* *rĕpărárī* III, 3
temporum rati*ónĕ’* *vărĭátā* III, 3

non defecti*ōnĕ' Dĕĭtātĭs* IV, 3
praevarica*tōrĕ' mălĕdĭctā* IV, 3
quam non *fēcĭt' ăbŏlērĕt* V, 2
esset ca*ūsă' pĕrĕŭndī* V, 5.

Queste sono le principali. Le seguenti sono, almeno in S. Leone, assai rare:

d) Soluzione del coreo e dell'ultima del molosso (⏖ ⏑' – –́ ⏖):
min*ŭĕrĕt' āssūmptĭō* I, 2;

e) Soluzione della 1ª e della 3ª del molosso (– ⏑' ⏖ –́ ⏖):
vi*dērĕ' mĕrĕāmĭnī* II, 6;

f) Soluzione del solo coreo (⏖ ⏑' – –́ –):
tentamentorum *gĕnĕră' pĕrcŭrrĭt* II, 4;

g) Soluzione del coreo e della 1ª del molosso (⏖ ⏑' ⏑ ⏑ –́ –):
per longa e*xĭlĭă' mŏrĭĕntī* II, 5.

Il seguente specchietto mostrerà al lettore il numero delle volte che ciascuna delle sopradescritte cadenze ricorre nei suddetti cinque Sermoni di S. Leone:

Forma tipica		–́ ⏑' – –́ –	n. 180
Forme sciolte	*a*)	–́ ⏑' – –́ ⏑ ⏓	» 109
	b)	–́ ⏑' – ⏑́ ⏑ –	» 71
	c)	–́ ⏑' ⏑ ⏑ –́ –	» 33
	d)	–́ ⏑' ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏓	» 3
	e)	⏑́ ⏑ ⏑' – –́ –	» 2
	f)	⏑́ ⏑ ⏑' ⏑ ⏑ –́ –	» 2
	g)	⏑́ ⏑ ⏑' – –́ ⏑ ⏓	» 1
		Totale . . .	n. 401

Da questo specchietto si scorge chiaramente che le forme sciolte preferite da S. Leone sono le *a*), *b*) e *c*), ossia le più solenni ed armoniose fra tutte, dopo la forma tipica. Di più, la cadenza *coreo-molossea* colle sue svariate forme è la preferita su tutte le altre cadenze, di cui si parlerà in seguito. Infatti, delle 947 cadenze che si rincontrano nei cinque Sermoni, 401, vale a dire poco meno della metà, appartengono al presente tipo fondamentale. Dunque essa è la cadenza principe di tutto il *Cursus*.

CAPITOLO V.

Due variazioni del 1° tipo fondamentale.

La cadenza *coreo-molossea* è l'unica che dai moderni viene riconosciuta del tipo o famiglia *molossea.* In generale viene relegata nel numero delle eccezioni qualunque altra cadenza che al posto del *coreo* avesse un altro piede. Non credo che questa esclusione sia giusta, e mi pare che essa provenga dalla manìa di voler troppo semplificare e di voler far derivare tutte le cadenze da una unica formola metrica. Certo la cadenza *coreo-molossea* è la più comune; ma non ne esclude delle altre. Io trovo che il tipo fondamentale viene modificato in due maniere, sostituendo cioè al *coreo* lo *spondeo* e il *cretico*: lo *spondeo* è più frequente del *cretico.*

Incominciamo dal primo.

Della cadenza *spondeo-molossea* ho trovato in S. Leone 52 esempi; non molti in verità; ma se guardiamo solo il *numero*, questo è superiore a quello di altre cadenze che pure dai moderni stessi vengono considerate come *tipiche.* Questa cadenza è accettata da Quintiliano stesso (*B*, 2° e 3°), giacchè le due cadenze *dimolossea* e *baccheo-molossea* sono, a causa del 1° accento, ambedue cadenze *spondeo-molossee.*

Ecco pertanto lo schema e gli esempi di questa cadenza:

Forma tipica (1) ⏗ —' — ⏗ — :

coe*léstēm' Jērúsălĕm* I, 2
consors *fáctūs' nātúrāe* I, 3
violatore hu*mánāe' prōpágĭnĭs* II, 1
par*iéntīs' cōndítĭō* II, 2

(1) Parlo di forma tipica solo per riguardo allo *spondeo.*

si veritate *quáerīs' nātúrāe* II, 2
universis ad*vĕrtīt' nātúrām* II, 2
in fine saecu*lórūm' sūscĕpīt* III, 2
ipse *ád nōs' dēscĕndīt,* III, 3
contulit faci*ĕndūm' quōd fáctūm* III, 4
non pu*dórēm' sērvántēs* IV, 4
retrac*téntūr' ērrórēs* IV, 5
ad fidem *prímūm' vĕnĭéntĭbŭs* V, 1
verae *cárnīs' sūbstántĭām* V, 4
ad crea*túrām' dēscénsĭō* V, 4
qua *nóbīs' cōnsúlŭīt* V, 2.

Ora ecco alcune forme sciolte dello spondeo:

a) ⏑́ ⏑ —' — ⏑́ — :

ab i*nĭtĭō' prōmíssūm* II, 1
om*nĭpŏtēns' ēt clémēns* II 1
ab incor*pŏrĕō' cōrpórĕă* II, 6
eandem *hómĭnīs' nātúrām* III, 2
spécĭēs' jūstĭtĭāe IV, 2;

b) ⏑́ ⏑ ⏑' — ⏑́ — :

sint *cómmŏdă' ūténtĭbŭs* II, 6
tenuit *útrăquĕ' sūbstántĭă* III, 1
vera et insepa*rábĭlĭs' ēst ŭnĭtās* III, 2
humâna igno*rántĭă' trăhēbátūr* III, 3
gáudĕăt' Ecclésĭă V, 5.

Nè solo in S. Leone si riscontrano queste cadenze, ma più o meno anche negli altri scrittori e nelle orazioni del Messale. Ho esaminato gli *Oremus de Tempore* del Messale attuale e tra forme tipiche e forme sciolte ne ho trovate una settantina di esempi. Eccone alcune:

FORMA TIPICA ⏑́ —' — ⏑́ — :

mentibus *nóstrīs' īnfúndē*
incarnati*ónēm' cōgnóvĭmŭs*
praecibus *vóstrīs' āccómŏdă*

animae tu*télam' pĕrcĭpĭănt*
in pulverem rever*sūrōs' cōgnōscĭmŭs*
in oratione commen*dātōs' sūscĕpĭmŭs*
vincula peccatorum nost*rōrūm' ābsōlvē*
temporalem consolati*ōnēm' sīgnĭfĭcănt*
palmas et *rāmōs' ŏlĭvārūm*
tri*ŭmphōs' vīctōrĭăe*
diabolicae fr*āudīs' nēquĭtĭă*
populorum tu*ōrūm' prōpĭtĭŭs*
spiritualibus nos inst*āurēnt' ălĭmēntīs.*

FORME SCIOLTE DELLO SPONDEO.

a) ⏑́ ⏑ –' – –́ –:

nostrorum *măcŭlīs' ēmūndā*
benedictionem *ănĭmăe' ĕt cŏrpŏrīs*
nos membra *fĭĕrī' vŏlŭĭstī*
te gubernante *ĕădēm' făcĭāmŭs* ;

b) –́ ⏑ ⏑' – –́ –:

ad vegetationem nostrarum *trānsĕăt' ănĭmārūm*
tran*quīllĭŭs' ŏpĕrārē*
in coe*lēstĭbŭs' hăbĭtēmūs*
tuo *mūnĕrĕ' căpĭāmūs*
sacro *mūnĕrĕ' vĕgĕtātī.*

Nell' *Oremus* di S. Stefano questa cadenza ricorre due volte:

imi*tārī' quōd cŏlĭmūs*
ini*mīcōs' dīlĭgĕrē.*

E nella *secreta*:

sicut illos passio glo*riōsōs' ēffĕcĭt.*

Di S. Gregorio Magno, distante un secolo da S. Leone, ho esaminata soltanto la prosa del 2° libro dei suoi « Dialoghi » che contiene la vita del Patriarca S. Benedetto. La nostra cadenza *spondeo-molossea* ricorre una cinquantina di volte.

Eccone alcuni esempi:

FORMA TIPICA –́ –' – –́ –:

vir *vītāe' vĕnĕrābĭlĭs*	Prol.	
aridum *mūndūm' cūm flōrĕ*	»	
inveni*rētūr' dīvīsūm*	Cap.	I
rediens *nūtrīx' īllīūs*	»	I
submitti *pānēm' cōnspĭcĕrēt*	»	I
tanta autem *cārnīs' tēntātĭō*	»	II
custō*dēs' vāsōrūm* (sunt)	»	II
levamque *pārtēm' dēflēctĕrĕ*	»	II
ad Benedictum ve*nērūnt' dīcēntēs*	»	V
solo ejus imperio *fāctūm' dīcēbāt*	»	VII
Ab*bātīs' mēlōtēm*	»	VII.

FORME SCIOLTE DELLO SPONDEO.

a) ⏑́ ⏑ –' – –́ –:

conversationis *hābĭtūm' quāesīvīt*	Prol.	
dona Dei *pārĭtēr' sūmāmūs*	Cap.	I
de ejus morte *ālĭquī' cōnātī* (sunt)	»	III
ferre *vālĕānt' mĕlĭōrēm*	»	III
in*dōcĭlēs' dēsĕrŭīt*	»	III;

b) –́ ⏑ ⏑' – –́ –:

refe*rēntĭbūs' āgnōvī*	Prol.	
nulla ves*tīgĭă' pŏtŭīssēnt*	Cap.	I
vitae hujus fa*vōrĭbūs' ēxtōllī*	»	I
hoc *prōtĭnūs' āgnōvīt*	»	VII.

Anche S. Ambrogio, che visse un secolo prima di S. Leone, fece uso di questa cadenza. Nel trattato *De fide Resurrectionis*, che ho esaminato, essa ricorre una *settantina* di volte. Ne arreco solo pochi esempi:

FORMA TIPICA DELLO SPONDEO ⏑́ – ' – ⏑́ – :

Relaxare paulisper af*féctūm' nātū́rāe*
animum supra conditi*ṓnēm' ēxtṓllĕrĕ*
sed etiam ut mortu*ṓrūm' dŏmĭnḗtūr*
mundi *vū́ltūs' grātíssĭmūs*
amictu *mḗntīs' lāscívĭā*
suorum *tā́edēt' vōtṓrūm*
nec sanctis *ístūd' pērmíssūm*
non *flḗtūr' dīlḗctūs*
illis anterior, *nṓstrīs' pōstḗrĭōr*
metam esse nost*rā́rūm' pōenā́rūm*
quorum *vī́tām' nēscī́mūs*
quia Deus *mṓrtēm' nōn fḗcīt*
erum*pḗntēm' cūnā́bŭlĭs*
anim*ḗntūr' dēfū́nctī*
divinae *frū́ctūs' clēmḗntĭāe*
sed uni*tā́tēm' vĕnĕrā́tūr*.

SOLUZIONE DELLO SPONDEO.

a) ⏑́ ⏑ – ' – ⏑́ – :

et *ṓcŭlīs' tĕnĕbā́mūs*
qui ortus *hṓmĭnūm' lūgḗrēnt*
non quae naturalis *éădēm' pōenā́līs*
idem *ḗrĭmūs' quī fŭ́ĭmūs*
mori non *pṓtĕrāt' săpĭḗntĭă*
tubarum *sṓnĭtū' vīncū́ntur*;

b) ⏑́ ⏑ ⏑' – ⏑́ – :

fructum suum *quā́erĭtūr' āmíssūm*
alia naturalis, *tḗrtĭă' pōenā́līs*
ne ictus erraret *dēxtḗră' dēfícĕrēt*
pio *fṓvĕăt' āmplḗxū*.

Anche S. Cipriano del secolo III non rifugge dall' usare questa cadenza. Nel trattato « *De Oratione Dominica* » ne trovo quindici esempi. Ne arreco solo pochi:

vocemus nobis *pā́trēm' īn tḗrrā*
regnum Dei petimus idest *rḗgnūm' cōelḗstē*
etiam ini*mī́cōs' dīlī́gĕrē*
pro peccatis nostris depre*cā́mūr' dīcḗntēs*
debitoribus *nṓstrīs' dīmī́ttĭmŭs*
parat fratrum *mḗntēs' dīcḗndō*
suavitatis o*dṓrēm' sācrī́fĭcāt*
rectore *Dṓmĭnō' tĕnĕrḗmūs*
sed pro toto *pṓpŭlō' ōrā́mūs*
ad precem tem*pṓrĭbūs' sērvā́bānt.*

Come il lettore vede, gli esempi di questa cadenza sono tolti da scrittori vissuti in tempi assai lontani, da S. Cipriano (sec. III) a S. Gregorio Magno (sec. VI). Non nego che a causa della trasformazione che la lingua latina subiva in quei secoli, molti di questi *spondei* potevano essere considerati come veri *corei*, pronunziando cioè breve la sillaba finale, p. es. *placā́rĭ* invece di *placārī*, *dī́gnĭ* invece di *dī́gnī*, *cōelŏ* invece di *cōelō*, ecc.; ma non sempre è così, specialmente quando alla vocale seguono più consonanti. In questo caso essa deve essere lunga per necessità di posizione e di pronunzia. Del resto, che l'uso di questa cadenza sia legittimo e che non si debba attribuire alla corruzione della lingua la sostituzione dello spondeo al coreo, basti l'esempio di Cicerone il quale certamente, essendo vissuto nel secolo d'oro, deve aver scritto in stile purissimo.

Ho esaminato l'Orazione *Pro Milone* ed in essa la nostra cadenza *spondeo-molossea* ricorre *più di settanta volte*, ora nella forma tipica, ora nella forma sciolta. Ne trascrivo alcuni esempi:

FORMA TIPICA –́ –' – –́ –:

Si quem ha*bḗtīs' dēpṓnĭtĕ*
sororem esse inter*fḗctām' fātĕrētūr*
cum de homine oc*cī́sō' quāerā́tūr*
quod ego *vḗllēm' dēcḗrnĕrĕ*
patribus a *nṓstrīs' āccḗpĭmŭs*
ad ever*tḗndām' Rēmpū́blĭcām*

rerum novarum *mṓtū' prōpṓnĕrĕt*
hic exercitati*ṓnēm' vīrtū́tīs*
ad me restituendam *Rṓmām' cōncū́rrĕrĕnt*
cum ad *ī́psōs' pĕnĕtrārāt*
quod acu *pū́nctūm' vĭdĕrḗtūr*
nefarium *stū́prūm' fēcī́ssē*
de possessione *fū́ndī' dējḗcīt*
majorum nost*rṓrūm' săpĭḗntĭă*
quia non ap*pā́rēt' nēc cḗrnĭtŭr*
qui hanc vir*tū́tēm' ēxcī́pĭāt*
quae hunc *vī́rūm' ēxcḗpĕrĭt.*

FORME SCIOLTE.

a) ⏑́ ⏑ –' – –́ –:

sed prae*sī́dĭūm' dēnū́ncĭănt*
ut impune *lī́cĕāt' dēfḗndĕrĕ*
non modo *hṓmĭnēm' ōccī́dī*
De ejus morte *pṓpŭlūs' cōnsū́ltus*
seque acri *ā́nĭmō' dēfḗndĕrĕt*
causam mutandi con*sī́lĭī' fīnxī́ssē*
magnitudinem *ā́nĭmī' dēsī́dĕrēs*
non modo ve*stī́bŭlō' prīvā́rēt*
attulit lae*tī́tĭām' nēc tā́ntām*
plebem mu*nĕ́rĭbūs' plācā́rīt* ;

b) –́ ⏑ ⏑' – –́ –:

arripuimus *hā́usĭmŭs' ēxprḗssĭmŭs*
et parricidae *Sā́nguĭnĕ' īmbū́tā* (est)
nova *quā́estĭŏ' dēcrḗtā* (est)
tota res*pū́blĭcă' ārmā́tā* (est)
et ipsi Sanc*tī́ssĭmĕ' cŏlŭĕrūnt*
nisi praecla*rī́ssĭmĕ' fēcī́ssē*
me una conso*lā́tĭŏ' sūstḗntāt.*

La seconda modificazione, meno frequente però delle precedenti, consiste nella sostituzione del *cretico* al *coreo*. Forse questo piede proparossitono è stato suggerito o dalla soluzione del coreo della cadenza comune (⏑́ ⏑ ⏑' – –́ –) oppure da una delle due forme sciolte dello *spondeo* nella cadenza *spondeo-molossea* (⏑́ ⏑ –' – –́ – : –́ ⏑ ⏑' – –́ –). Comunque sia, la cadenza *cretico-molossea* è usata anch'essa, sebbene, come ho accennato, in proporzione assai minore della precedente. Il cretico non lo trovo mai sciolto, e la ragione è assai evidente. Sciogliendolo, si avrebbe questa formula: – ⏑́ ⏑ ⏑' – –́ – la quale a causa dell' accento sulla 1ª delle tre brevi, equivale alla forma comune ((–) ⏑́ ⏑ ⏑' – –́ –). Rimanendo immutato il *cretico* si scioglie solo il *molosso*.

In S. Leone Magno la trovo adoperata 18 volte. Eccone alcuni pochi esempi:

FORMA TIPICA –́ ⏑ –' – –́ – :

De carnis concupi*scĕ́ntĭā' trānsīvīt* I, 1
m*ṓrtŭī' pēccātīs* I, 3
cujus *cŏ́rpŏrīs' sīs mēmbrūm* I, 3
magnis Ecclesiae *gáudĭīs' cĕlēbrātūr* II, 2
visibilis *fáctŭs ēst' īn nōstrīs* II, 2
concupisc*ĕ́ntĭām' nēscīvīt* II, 3
minorem dixit *Fīlĭī' Dĕĭtātēm* III, 2
sed in no*vī́ssĭmīs' tēmpŏrĭbūs* IV 1
paucis credentibus, *prṓfŭīt' făcĭēndūm* IV, 1
in utraque sub*stántĭā' mēndācĭūm* IV, 3
germen *ĕ́dĭdīt' bĕnĕdīctūm* IV, 3
sed etiam seipso *fáctŭs ēst' īnfĕrĭōr* V, 2.

Negli Oremus *de Tempore* non mancano esempi di questa cadenza. Eccone alcuni pochi:

culpa offenderis poeni*tĕ́ntĭā' plācārīs*
ad honorem nominis tui fi*dḗlĭtēr' sūscĭpĭūnt*
et illustra *grátĭā' cōēlēstī*
ut quos sacramentis pasc*hā́lĭbūs' sătĭāstī*.

Nella vita di S. Benedetto scritta da S. Gregorio Magno trovo 45 esempi di questa cadenza. Eccone una piccola parte:

mala mundi *pérpĕtī' quăm láudēs* I
sub Theodati patris *régŭlā' dēgébăt* I
et urticarum in*céndĭīs' prōjécīt* II
portionem quam ac*cépĕrăt' cōnsúmpsīt* III
ad orationis studium im*móbĭlīs' pērmánsīt* IV
quam *néscĭēns' fēcíssēt* VII
panem quem *présbўtēr' trānsmísĕrăt* VIII
manus tenentes et di*útĭūs' lūdéntēs* VIII
corda *ómnĭūm' īmplévīt* VIII
dum fodienti *áltĭūs' pĕnĕtrárēnt* X
propheticae etiam *spírĭtū' pōllérē* XII
De viri hujus vir*tútĭbūs' sūbjúngē* XVI
rogatus *máppŭlās' ăccépīt* XIX.

Nel « *De Fide Resurrectionis* » di S. Ambrogio ho trovato altri esempi. Eccoli trascritti:

inter lacry*mábĭlēs' āspéctūs*
amo et vehe*mēntĭūs' dēsídĕrō*
patientius doleam, impati*éntĭūs' dēsídĕrĕm*
In ipsis dum legimus pro*phétĭcīs' sērmónĭbūs*
ut illud os*téndĕrēt' quōd scríptūm* (est)
primogenitum ex *mórtŭīs' nōvérĭmūs*
et ea quae *córpŏrī' cōnvénĭănt*
humanis *vírĭbūs' mĕtĭátūr*.

S. Cipriano fa meno uso di questa clausola; eccone però cinque esempi che ho trovato nel trattato *De Oratione*:

et impetravit effi*cácĭtēr' quōd pétĭīt*
mentionem defuncti patris *fécĕrăt' rēspóndīt*
non tantum infi*délĭtēr' sprēvérūnt*
paternam miseri*córdĭăm' prōmísīt*
noluit ipse dimittere, in *cárcĕrēm' rĕlĭgátūr*.

Cicerone nella Orazione *Pro Milone* l'usa per ben 21 volte. Trascrivo alcuni esempi:

auctoritate *públĭcā'* *ārmárē*
spe amplissimorum praemiorum ad rem*públĭcām'* *āddúctī*
Delectu perditissimorum *cívĭūm'* *scrībébāt*
esse Lanuvium, ad flá*mĭnēm'* *prōdéndūm*
odium quo omnes *ímprŏbōs'* *ōdímūs*
patronus illius *públĭcī'* *cōnsénsūs*
legite testimonia *téstĭūm'* *vēstrórūm*
Roma proficiscens re*líquĕrāt'* *mŏrĭéntēm*
adde incertos *éxĭtūs'* *pūgnárūm*
semper ami*císsĭmōs'* *spērássē*
vellet illum ab *ínfĕrīs'* *rĕvŏcárē*
ex omnibus *práemĭīs'* *vīrtútīs.*

Riassumendo quanto si è discorso in questo e nel precedente capitolo, diciamo che il *cursus molosseo* ha solo tre cadenze; una principale e più comune, le altre due secondarie e meno usate. Esse nella forma tipica sono:

A) - PRINCIPALE.

1° Coreo-molossea (⏊ ⏑' – ⏊ –).

B) - SECONDARIE.

2° Spondeo-molossea (⏊ –' – ⏊ –);
3° Cretico-molossea (⏊ ⏑ –' – ⏊ –).

Eccezione: Qualche volta il *coreo* viene anche sostituito dal *giambo*. Non mancano esempi in quasi tutti i prosatori summenzionati. Ma questi esempi sono così pochi che è meglio considerarli come vere eccezioni. Quintiliano ha esclusa in modo assoluto questa combinazione.

CAPITOLO VI.

Secondo tipo fondamentale: cadenze che ad esso appartengono.

Il 2° tipo fondamentale è, come il 1°, composto di cinque sillabe, quattro lunghe e una breve (– ⏑ – – –); solo varia la cesura che trovasi dopo la terza sillaba. Si ha perciò una cadenza *cretico-spondaica*, menzionata espressamente anche da Quintiliano (*A*, 4°):

⏔́ ⏑ –' ⏔́ –
Virginis partus

Il *cretico* iniziale mai viene sciolto; si scioglie invece or l' una or l'altra sillaba lunga dello *spondeo*. Quindi abbiamo:

Forma tipica 1° –́ ⏑ –' –́ –

Forme sciolte { 2° –́ ⏑ –' ⏑́ ⏑ –
{ 3° –́ ⏑ –' –́ ⏑ ⏓

In S. Leone Magno trovo in tutto 74 esempi, dei quali 43 per la forma tipica e 31 per le forme sciolte. Eccone alcuni per ciascuna forma:

Forma tipica –́ ⏑ –' –́ –:

et a liberandis *ómnĭbūs' vénīt* I, 1
cum sae*víssĭmō' hóstē* I, 1
mi*sértŭs ēst' nóstrī* I, 3
Spiritus Sancti *fáctŭs ēst' témplūm* I, 3
parem ... cum *ómnĭbūs' cáusām* II, 3
iniquitatis *éxĭgēns' póenām* II, 4
mirabilis sacrae *Vírgĭnīs' pártūs* III, 2
si meminerit ... cujus *córpŏrīs' mémbrūm* (sit) III, 5

et Dominus *ŏmnĭŭm' rērŭm* IV, 3
negant corpor*ālĭtĕr' nātŭm* IV, 4
humanae sapi*ĕntĭāe' vĕrbīs* V, 2
per uterum *Vĭrgĭnĭs' nāscī* V, 4
humilitatem *ĕlĭgăt' sĕrvŭs* V, 6.

FORME SCIOLTE.

a) ⏊ ⏑ –' ⏑̆ ⏑ –:

laetitiae com*mūnĭs ĕst' rătĭō* I, 1
quod de *ŏmnĭbŭs' lĕgĭtŭr* I, 1
sic contemper*ātŭs ĕst' vĕtĕrī* II, 3
longe *ămplĭŭs' trĭbŭĭt* IV, 2
ex utero *Vĭrgĭnĭs' gĕnĭtō* IV, 3
qua Deus u*nītŭs ĕst' hŏmĭnī* V, 4;

b) ⏊ ⏑ –' ⏊ ⏑ ⏓ (dicretica):

secundum pleni*tūdĭnĕm' tĕmpŏrĭs* I, 1
a transgressionis *vĭncŭlīs' lībĕrŭm* II, 1
per quod *făctă sŭnt' ŏmnĭă* III, 2
atque infe*lĭcĭtĕr' crēdĭdĭt* IV, 2
etiam exina*nīssĕ sē' dīcĭtŭr* V, 2
quam sumpsit in *ŭtĕrō' Vĭrgĭnĭs* V, 5.

A questo secondo tipo fondamentale vengono annesse altre due cadenze più brevi; al cretico iniziale viene sostituito o il *coreo* o lo *spondeo*. Si hanno così le cadenze *dispondaica* e *coreo-spondaica*. Parliamo della prima.

I. - **Cadenza dispondaica** ⏊ –' ⏊ –
(Quintil. *A*, 1°).

Nei cinque Sermoni di S. Leone trovo di questa cadenza 77 esempi, 24 per la forma tipica e 53 per le forme sciolte, che sono varie, potendosi sciogliere tutte le lunghe d'ambedue gli spondei.

FORMA TIPICA ⏊ – ' ⏊ – :

objiciens ei e*ámdēm' fórmām* I, 1
generati*ónīs' Chrístī* I, 3
inde purgati*ónēm' tráxit* II, 3
dies solemni*tátīs' nóstrāe* II, 6
nostrae reparati*ónīs' cáusā* III, 2
inviolabilem *pétrām' Chrístūm* IV, 6
Domino salva*tórī' nóstrō* IV, 6
in assumptione ... na*túrāe' nóstrāe* V, 3.

FORME SCIOLTE.

a) ⏊ – ' ⏊ ⏑ ⏑̱ (spondeo-cretica):

nostrae conditi*ónīs' débĭtŭm* I, 2
erectis *súrsūm' córdĭbŭs* II, 1
ingreditur haec *múndī' ínfĭmă* II, 2
impollutae sinceri*tátīs' grátĭăm* II, 2
circumcisi*ónī' súbdĭtŭm* II, 4
extruso a para*dísī' sédĭbŭs* II, 5
pro reconcili*ándīs' hóstĭă* III, 3
coram *múltīs' téstĭbŭs* IV, 3
doct*rínāe' sémĭtăm* V, 1;

b) ⏊ – ' ⏊ ⏑ – :

in quo conflictu pro *nóbīs' ínĭtō* I, 1
qui nativi*tátēm' púĕrī* II, 4
sed sicut il*láesīs' ócŭlīs* III, 1
et simus ejus humili*tátīs' símĭlēs* III, 5
origini humanae *múltūm' dédĕrīt* IV, 1
ignorantiae hum*ánāe' ténĕbrās* V, 1;

c) Forme varie:

⏊ ⏑ – ' ⏊ – { in qua nullam *répĕrīt' cúlpām* II, 4; Jesus Christus *Dómĭnūs' nóster* III, 5 }

⏊ ⏑ – ' ⏊ ⏑ – { ut qui conceptum *dédĕrāt' stérĭlī* I, 1; et nostri *génĕrīs' sócĭă* III, 3 }

´– ⏑ ⏑’ ´– ⏑ ⏓ {
et velāmĭnĕ’ cŏrpŏrĭs V, 2
splendoris manifestatio mīssĭŏ’ dīcĭtŭr V, 3

´⏔ ⏑ –’ ´– ⏑ ⏑ {
intelligentiae ŏcŭlīs’ cĕrnĕrĕ III, 2
venisse in hunc mundum per ŭtĕrūm’ Vĭrgĭnĭs V, 2

´– ⏑ ⏑’ ´⏔ ⏑ – {
magno Dei mŭnĕrĕ’ ăgĭtūr II, 1
illudens simpliciŏrĭbŭs’ ănĭmīs II, 6

´– ⏑ ⏑’ – – (1) {
quam praevaricātĭŏ’ ējūs III, 4
aequalis per ŏmnĭă’ Pātrī IV, 3.

II. – Cadenza coreo-spondaica ´– ⏑’ ´– –

In S. Leone ho trovato 37 esempi di questa cadenza, 19 per la forma tipica e 18 per la forma sciolta. Di essa parla anche Quintiliano (*A*, 2). In sostanza è il famoso dicoreo (´– ⏑’ ´– ⏓).

Eccone alcuni esempi:

Forma tipica ´– ⏑’ ´– –:

quae sacra gravidāndă’ fŏetū I, 1
divinam umanāmquĕ’ prŏlēm I, 1
ut qui ex corruptibili cārnĕ’ nātūs II, 5
sicut non est violātă’ pārtū III, 1
quae una est in Trinitātĕ’ Pātrīs III, 2
promissam quidem a constitutiōnĕ’ mūndi IV, 1
Verbum caro factum est provectiōnĕ’ cārnīs IV, 3
eodem Spiritu Sancto replēntĕ’ fōntēm IV, 3
quia splendor ex lūcĕ’ ŏrtūs V, 3
diversis modis multīsquĕ’ sīgnīs V, 4
qui ideo se viam dīcĭt’ ēssĕ V, 6.

Forme sciolte.

a) ´– ⏑’ ´⏔ ⏑ –:

Ab exsultantibus Angelis nascēntĕ’ Dŏmĭnō I, 2
inenarrabili divinae pietātĭs’ ŏpĕrē I, 2;

(1) Questa clausola *dattilo-spondaica* per sè non sarebbe permessa nella prosa, essendo essa propria del verso: « Ne *dactylus* quidem *spondeo* bene praeponitur quia finem versus in oratione damnamus » (Quintil., lib. cit., n. 16).

b) ⏒́ ⏑' ⏒́ ⏑ ⏓ (coreo-cretica):

et novo nasce*rḗtŭr' ṓrdĭnĕ* II, 2
unam eand*ḗmquĕ' ṓmnĭbŭs* III, 5;

c) Forme varie:

⏑́ ⏑ ⏑' ⏒́ –	Deus verus *ḗt hŏmŏ' vḗrūs* I, 2 in omnibus o*pḗrĭbŭs' ḗjūs* II, 6
⏑́ ⏑ ⏑' ⏒́ ⏑ ⏓	Cujus opus *mĭsĕrĭ'-cṓrdĭă* (est) II, 1 quod aequalitati tri*bŭ́ĕrĕ' dḗbŭĭt* IV, 5
⏑́ ⏑ ⏑' ⏑́ ⏑ –	Laetari debet hu*mī́lĭtās' hṓmĭnūm* I, 2.

Riassumendo, abbiamo che lo spondeo finale è preceduto da tre piedi diversi, il *cretico*, lo *spondeo* e il *coreo*:

1° ⏒́ ⏑ –' ⏒́ –
2° ⏒́ –' ⏒́ –
3° ⏒́ ⏑' ⏒́ –

Eccezione. Qualche volta si trova la combinazione *giambo-spondaica*. Ma i casi sono assai rari in quasi tutti i migliori scrittori. Più frequenti sono in S. Gregorio Magno.

CAPITOLO VII.

Terzo e quarto tipo fondamentale.

I.

Abbiamo visto che nella serie dei cinque valori metrici, secondo che la cesura si fa cadere dopo la seconda oppure dopo la terza sillaba, si ottengono due cadenze caratteristiche, la *coreo-molossea* e la *cretico-spondaica*, alle quali si allacciano altre due cadenze secondarie e da loro dipendenti. Ora, usando l'altro artifizio di trasportare la sillaba breve al centro delle quattro lunghe, si ottiene un altro tipo di cadenza detta *spondeo-bacchea*, colla cesura dopo la seconda sillaba:

–́ –’ ⏑ –́ –
claustrum pudoris.

Anche questa cadenza ha le sue forme sciolte. Nei cinque Sermoni di S. Leone ricorre in tutto 26 volte, ossia 13 volte nella forma tipica e 13 volte nella forma sciolta. Eccone degli esempi:

FORMA TIPICA.

mortali*tā́tīs’ ‧tĭmṓrē* I, 1
nec damnum *crḗdīt’ pŭdṓrīs* I, 1
intulit *pā́rtūs’ sălū́tīs* I, 2
talis *hṓrtūs’ dĕcḗbāt* II, 2
infe*cī́ssēt’ vĕnḗnō* II, 2
confitentur *vḗrē’ sĕpū́ltūm* IV, 4

FORME SCIOLTE.

a) –́ –’ ⏑ –́ ⏑⏑ :

cujus vo*lū́ntās’ pŏtḗntĭă* II, 1
cohortati*ṓnēs’ prŏphḗtĭcās* III, 3
quod praedica*vḗrūnt’ Ăpṓstŏlĭ* III, 4;

b) ⏑́ – ' ⏑ ⏑́ ⏑ – [1]:

inventator *mŏrtĭs' dĭăbŏlŭs* I, 1
non af*fērrĕt' rĕmĕdĭŭm* I, 2
futurum *sēmĕn' mŭlĭĕrĭs* II, 1;

c) ⏑́ ⏑ – ' ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑:

corruptam ab i*nĭtĭō' ŏrĭgĭnĕm* III, 3.

Questa cadenza *spondeo-bacchea* il lettore la troverà nei quadri di Quintiliano che abbiamo formulato di sopra (*D.* 2°).

Eccezione. Il medesimo Quintiliano fa precedere il *baccheo* finale da altri piedi, quali il *coreo* (– ⏑' ⏑ – –), il *cretico* (– ⏑ – ' ⏑ – –) e il *giambo* (⏑ – ' ⏑ – –). Ma nell'atto pratico queste combinazioni non furono adoperate dai retori dei secoli cristiani. I pochi esempi che si incontrano qua e là devono considerarsi come vere eccezioni.

II.

I tipi di cui si è parlato sinora, tutti emanano dalla serie di cinque sillabe. V'ha però un quarto tipo, irreducibile ai suddetti, che si usa specialmente negli incisi e nelle semifrasi. È il tipo *giambico* [2], formato da un *giambo* finale preceduto da un piede qualsiasi uscente in sillaba lunga. Per questo motivo è chiamato anche *cretico*.

– ' ⏑́ –
sanctis tuis.

Se in questo tipo di cadenza il piede finale è sempre il *giambo*, il piede iniziale però è variabilissimo, potendo essere un *cretico* (– ⏑ –), uno *spondeo* (– –), un *anapesto* (⏑ ⏑ –) e anche un *giambo* (⏑ –), giacchè son tutti piedi che terminano in sillaba lunga.

In S. Leone ho trovato 57 esempi di questa cadenza; i piedi iniziali suddetti ricorrono così:

cretico:	– ⏑ –	n.	30
spondeo:	– –	»	14
anapesto:	⏑ ⏑ –	»	4
giambo:	⏑ –	»	3.

(1) È questo il famoso *peone* 4°.

(2) Si trova nei quadri di Quintiliano (E). Di essa parla anche Cicerone quando, a proposito del *dochmio* finale (⏑ – – ⏑ –) composto di *bacchio* (⏑ – –) e di *giambo* (⏑ –), dà questo esempio: *ămīcōs tĕnē*.

Hanno quindi la prevalenza il *cretico* e lo *spondeo*; la stessa cosa ho notato anche in altri scrittori. Alle volte si scioglie la sillaba finale lunga del piede iniziale; si ha così una varietà nella forma. Mai però è sciolto il *giambo* finale, perchè sarebbe facile scambiare questa cadenza sciolta con qualcuna delle cadenze spondaiche studiate precedentemente. Infatti, sciogliendo il giambo si ha il *tribraco*:

⏑ – = ⏑ ⏑ ⏑
Do-mi-ne

Ora il *tribraco* posto in fine diventa *anapesto* (⏑ ⏑ ⏑̱ = ⏑ ⏑ –), il quale è una forma sciolta dello *spondeo*.

Ecco alcuni esempi di questa cadenza:

FORMA TIPICA –’ ⏑́ – :

a) – –’ ⏑ –
auc*tōrī’ sŭ́ō* I, 1
cre*dēntīs’ fĭdēs* I, 1
digni*tātēm’ tŭ́ām* I, 3
redempti*ōnīs’ nŏ́vāe* II, 1;

b) – ⏑ –’ ⏑ –
incommu*tābĭlīs’ Dĕ́ūs* II, 1
făctŭs ēst’ hŏ́mō II, 1
pro*pōsĭtūm’ Dĕ́ī* III, 3
gīgnĕrēt’ fĭdēm III, 4
dōgmătīs’ vĭ́ām IV, 4;

c) ⏑ ⏑ –’ ⏑ –
ŏpĕrīs’ mŏ́rā III, 4
om*nĭpŏtēns’ Dĕ́ūs* IV, 2
nec *mĭnŭī’ pŏ́tēst* IV, 6;

d) ⏑ –’ ⏑́ –
saepe in *mălīs’ sŭ́īs* II, 1
stabiles in *ĕā’ fĭdē* IV, 6.

FORMA SCIOLTA ⏑ ⏑’ ⏑́ – :

ante tem*pŏ́ră’ mắnēns* II, 2
usu et consuetu*dĭnĕ’ cắrēt* II, 3
verax ... misericor*dĭă’ Dĕ́ī* II, 3
agnoscat igitur catho*lĭcă’ fĭdēs* V, 5.

Questa cadenza ricorre frequentissimamente nella supplicazione degli *Oremus*. Eccone qualche esempio tolto dagli *Oremus* dell'Avvento:

Praesta sup*plĭcĭbūs' tŭīs*
imploramus Domine ele*mēntĭām' tŭām*
Praesta quaesumus om*nĭpŏtēns' Dĕūs*
Indignos nos quaes. Dom. *fămŭlōs' tŭōs*
ut per auxilium *grātĭāe' tŭāe*

CAPITOLO VIII.

Quinto ed ultimo tipo fondamentale del « Cursus metrico ».

Tutte le sopradescritte cadenze sono a *due piedi.* Cicerone però dice che una clausola può esser formata anche di tre piedi: « Sed hos cum in clausulis pedes nomino, non loquor de uno pede extremo; adiungo (quod minimum est) proximum superiorem; saepe *etiam tertium* » (De Orat.).

Quintiliano insegna lo stesso: « Nec solum refert quis claudat, sed quis antecedat. Retrorsum autem neque *plus tribus* . . . neque *minus duobus*; alioquin *pes* erit non numerus ». (Op. cit.).

Nè nelle due opere didattiche di Cicerone, nè in quella di Quintiliano, trovo esempi di questo genere di cadenza; essi però sono frequentissimi nelle orazioni di Cicerone ed in tutte le prose dei primi secoli cristiani. Intanto osservo subito che di questi tre piedi, i due finali non costituiscono che un sol piede, il quale perciò è composto. Questo piede doppio, in sostanza non è che il famoso *epitrito* nel quale entrano tre sillabe lunghe e una breve. Secondo il posto che occupa la *breve* si distinguono quattro epitriti:

Epitrito 1° ⏑ – –́ –
» 2° – ⏑ –́ –
» 3° – –́ ⏑ –
» 4° – – –́ ⏑

Non è il caso di occuparci dell'epitrito 3° perchè esso, posto in fine di clausula, si riduce ad un *molosso* al quale sia stata sciolta l'ultima sillaba. Difatti: – –́ ⏑ – = – –́ ⏑ ⏒. Quindi se si trova una cadenza che termina coll'epitrito 3°, essa appartiene ad una delle forme sciolte del primo tipo fondamentale. Solo perciò gli epirtiti 1°, 2° e 4° possono formare una nuova e speciale cadenza.

Faccio notare, in secondo luogo, che io chiamo *epitriteo* questo speciale tipo di cadenza, al contrario dei moderni i quali lo considerano come un semplice *ampiamento* del 1° tipo fondamentale *coreo-molosseo*. Credo più logico e più conforme ai fatti il mio modo di concepire e di denominare questa cadenza. Finalmente osservo che oggi da taluni si vuol considerare come un'eccezione l'epitrito 4°. Io non sono di questo parere, perchè ne trovo numerosi esempi in tutti i prosatori.

Per formare l'epitrito finale occorre evidentemente un quadrisillabo parossitono. Basta anche, come si notò a proposito del *molosso*, un trisillabo parossitono preceduto da un monosillabo. Alle volte l'epitrito è formato anche da due dissillabi intimamente uniti e dipendenti l'uno dall'altro.

Tutto questo riguarda il piede finale che, come notai in principio, deve considerarsi ed è difatti un piede *composto*. Il terzo piede, l'iniziale, è sempre un piede *proparossitono*. La scelta è libera, potendo essere o un *cretico*, o un *tribraco*, o un *dattilo*, o un *anapesto*. Siccome ciascuno di questi quattro piedi proparossitoni può essere unito a ciascuno dei tre sopradetti epitriti, il lettore vede subito la grande varietà che ha questo tipo di cadenza. Di più, niuno è che non veda quanta solennità, maestà ed ampiezza conferiscano alla clausola quell'epitrito finale colle sue tre sillabe lunghe, e quel piede iniziale sdrucciolo che colla sua sveltezza ed eleganza mitiga la lunghezza del piede finale.

Ciò posto, ecco il quadro di questo tipo di cadenza:

A) Epitrito 1°:

⏓́ ⏑ ⏓' ⏑ – –́ – (giambo spondeo);

B) Epitrito 2°:

⏓́ ⏑ ⏓' – ⏑ –́ – (coreo-spondeo);

C) Epitrito 4°:

⏓́ ⏑ ⏓' – – –́ ⏓ (dispondeo).

Veniamo ora agli esempi.

A) **Epitrito 1°.**

In S. Leone, tra forme tipiche e forme sciolte, ne ho trovato 34 esempi. Eccone alcuni:

FORMA TIPICA ⏑́ ⏑ ⏑̲' ⏑ – ⊥ –:

– ⏑ –
Fieret et in aliis imi*tābĭlĭs' rĕnāscĕndō* II, 2
sub*stāntĭām' mĭnĭstrāvĭt* II, 3
et vitium ex*clūdĕrĕt' vĕtūstātĭs* II, 3
ex Dei *Spīrĭtū' rĕnāscārĭs* II, 5
agamus *grātĭās' Dĕō Pātrī* I, 3
quod factum *crēdĭmūs' ădōrāmūs* IV, 1;

– ⏑ ⏑ :
de*fēctĭŏ' pŏtēstātĭs*;

– ⏑ ⏑
Fides *īntĕgră' fĭdēs vērā* IV, 6
sola Dei *grātĭă' rĕvēlārĕt* V, 4;

⏑ ⏑
et cui *căpĭtī' cŏāptātūm* III, 5
semper *fŭĕrăt' prŏphētātūm* IV, 5
ipse *Dŏmĭnūs' cŏāptāvĭt* IV, 2.

FORME SCIOLTE [1].

Ab anima Christiana *īmpĭă' sŭpērstĭtĭŏ* II, 6
plurima provi*dēntĭāe' sŭāe mūnĕră* IV 1
Hinc idem *Dŏmĭnūs' pĕr Īsăĭām* IV, 1
et in dog*mătĭbūs' sŭīs īmpĭīs* IV, 4.

B) **Epitrito 2°.**

In S. Leone ricorre 93 volte [2].

FORMA TIPICA ⏑́ ⏑ ⏑̲' – ⏑ ⊥ –:

⊥ ⏑ –
hodie *nātŭs ēst' gāudĕāmūs* I, 1
per ipsam quam *vīcĕrăt' vīncĕrĕtūr* I, 1
ex omnibus mundi *gēntĭbūs' fābrĭcārī* I, 2
contra Dei pro*pŏsĭtūm' nōn pĕrīrĕt* II, 1;

(1) Trattandosi d'una cadenza per sè abbastanza lunga, le forme sciolte sono sempre poche tanto in S. Leone che negli altri scrittori.

(2) L'epitrito 2° è sempre più usato dell'epitrito 1°. Esso in sostanza è il famoso *dicoreo*.

´ ⏑ ⏑

et diaboli te sub*jĭcĕrĕ' sērvĭtūtī* I, 3
eadem sub*stántĭă' pār pŏtēstās* III, 2
ad omnium generationum *sáecŭlă' pērtĭnērēnt* III, 3
in *sáecŭlă' sāecŭlōrūm* II, 6;

´ ⏑ –

in unitatem *Dŏmĭnī' tēmpĕrātūr* I, 2
nostris re*mēdĭīs' cōngrŭēbāt* I, 2
vastis *tĕnĕbrīs' ōbvŏlūtā* II, 6
superbienti di*ábŏlō' sērvĭēbānt* III, 3;

´ ⏑ ⏑

custodia fuit pudoris e*dĭtĭŏ' vērĭtātīs* I, 2
homo de *hŏmĭnĕ' nāscĕrētūr* IV, 1
per praeci*pĭtĭă' fālsĭtātīs* IV, 4
veram Trinitatem intel*lĭgĕrĕ' nōn vălērēnt* IV, 5
posset toler*ābĭlĕ' jūdĭcārī* IV, 5.

FORME SCIOLTE.

in nostra in*grĕdĭtŭr' hŭmĭlĭtātē* I, 1
in humilitate humana *fáctŭs ēst' ēx mŭlĭerē* III, 2

C) Epitrito 4°.

Di questa cadenza in S. Leone, tra forme tipiche e forme sciolte, ho trovato 40 esempi:

FORMA TIPICA ´ ⏑ ⏑' – – ´ ⏑:

´ ⏑ –

solitae pue*rĭtĭae' īncrēmēntā* II, 4
aeternum dat gaudium na*tīvĭtās' sālvātōrīs* III, 1
nostrum fuit *pártĭcēps' dēlĭctōrūm* III, 2
pro*phētĭcīs' īnstrūmēntīs* IV, 1
quia *īnvĭdō' dēcēptōrī* IV, 2
in sola obser*vántĭă' māndātōrūm* V, 1
Deitas *Fĭlĭī' dēclārāvīt* V, 4;

´ ⏑ ⏑: salutem di*ábŏlŭs' īgnōrārēt* II, 3;

´ ⏑ –

quia futurum *hŏmĭnēm' sālvātōrēm* II, 2
fides jus*tĭfĭcāt' pēccātōrēm* II, 4
sed evangelica his*tōrĭă' cōnfīrmātā* IV, 1
reddit jus*tĭtĭae' lībērtātēm* V, 5;

⏑⏑ {
nascentis incor*rúptĭŏ' cūstōdīrēt* II, 2
seminis trans*fúsĭŏ' nōn pērvénīt* II, 3
ut naturae alteri, *áltĕrā' nāscērḗtūr* III, 1.

FORME SCIOLTE.

quia na*tívĭtās' ēst mīrábĭlĭs* IV, 3
merito igitur Vir*gínĕāe' īntĕgrĭtátī* I, 2
infirmitatis nostrae sus*cípĭēns' cōndĭtĭónēm* V, 5.

A confermare la legittimità dell' epitrito 4° porto esempi tolti da altri scrittori.

I seguenti sono presi dagli « *Oremus* » *de Tempore*: ne ho trovati una cinquantina; qui ne trascrivo solo pochi:

Secura tibi *sérvĭăt' lībērtátē*
Ad resurrectionis *glórĭăm' pērdūcámūr*
Cujus coelesti mysterio *páscĭmūr' ēt pōtámūr*
pro persecu*tórĭbus' ēxōrárē*
Ad contemplandam speciem tuae celsi*túdĭnīs' pērdūcámūr*
Ita sit ipse mi*sérĭcōrs' ēt sūscéptōr*
nomen sanctum tuum hu*mílĭtĕr' īmplōrántĭbŭs* (f. sc.)
poenitentia de*sídĕrās' pēccātórūm*
si quis flagellati*ónĭbūs' cāstīgátūs*
coelestibus *ínstrŭĕ' dīscīplínīs*
nostrorum *víncŭlă' pēccātórūm*
salutare nobis *pérfĭcĕ' sācrāméntūm*
tuo mu*nímĭnĕ' sīt sēcúrūs*
mirabiliter *páscĭtŭr' ēt nūtrītūr.*

S. GREGORIO MAGNO (*Dial.*, lib. II).

Cum desi*dérĭūm' cōgnōvíssēt* I
in norma ejus recti*túdĭnĭs' ōffēndébānt* III
contra se una*nímĭtēr' cōnspīrántēs* III
mentis suae *ócŭlūm' dēclīnássēt* III
in sui semper cu*stódĭā' cīrcūmspéctūs* III
in beati Petri Ec*clésĭā' dēmŏrărḗntūr* I (f. sc.).

S. Cipriano (*De Orat. Dom.*).

instantiam simul et con*córdĭām*' *dēclārántēs*
orationis Do*mīnĭcāe*' *sācrāméntā*
quanta autem *Dómĭnī*' *īndūlgéntĭā* (f. sc.)
nec sacrificium Deus *récĭpĭt*' *dĭffīdéntīs*
praeter horas an*tíquĭtŭs*' *ōbsērvántēs.*

S. Ambrogio (*De fide Resurr.*), 28 esempi.

Superiore libro aliquid in*dúlsĭmūs*' *dēsīdérĭō* (f. sc.)
mundi procellis et *flúctĭbŭs*' *ēmērsíssēnt*
amare impati*éntĭŭs*' *ērūbéscūnt*
in prudentibus deliberatio, in sapi*éntĭbūs*' *cōnfīrmátĭō* (f. sc.)
corporis atque animae de*céssĭō*' *dēfīnítūr*
verba tenemus sen*téntĭām*' *dērīvámūs*
et ad finem *síngŭlă*' *sūffrāgántūr*
viam qua civitatem sanctam *pétĕrēnt*' *dēmōnstrávīt*
mundum *ócŭlīs*' *pērscrūtátī*
transierunt in Ec*clésĭāe*' *dīscīplínām*
molestiarum fuga *réquĭēs*' *āerūmnárūm.*

Cicerone (*Orat. pro Milone*), 35 esempi.

re et sen*téntĭīs*' *dēclārárēnt*
praeclara in Rempub. *mérĭtă*' *cōndōnétīs*
Reipub. partem for*tíssĭmē*' *sūscēpíssēt*
abiecti homines et *pérdĭtī*' *dēscrībébānt*
quae viam *tángĕrēt*' *dīvērsúrūm*
saepissime *glórĭā*' *cōntēndíssē*
propter quem *cóetĕrī*' *lāetāréntūr*
Bonarum Dearum cum *práelĭūm*' *cōmmīsíssēt*
concionem *gládĭīs*' *dīstūrbárī*
et in infimi *hómĭnīs*' *cōndĭtĭónēm* (f. sc.)
se *cónsŭlēm*' *dēclārátūm*
aut si in me *álĭquĭd*' *ōffēndístīs*
pro Republ. *sánguĭnēm*' *ēffūdístīs.*

Modificazione al tipo precedente.

Questo tipo di cadenza, molto amato dai prosatori e liturgisti d'ogni secolo, ricorre anche in parte modificato; la modificazione consiste in questo, che al piede iniziale proparossitono viene sostituito un piede parossitono, anch'esso di libera scelta; può essere, cioè, o un *coreo* o uno *spondeo*, e qualche volta (ma assai raramente) anche un *giambo*... *Metricamente* parlando, questa sostituzione non muta nella sua sostanza la cadenza, perchè il *coreo* e il *giambo* non sono che la forma contràtta del *tribraco*, come lo *spondeo* non è che la *forma contratta* del *dattilo* e dell' *anapesto*.

Ciò posto, ecco gli schemi di questa forma modificata:

A) Epitrito 1°:

´– }
´⏑ } ⏑ – ´ –
(⏑́ –) }

B) Epitrito 2°:

´– }
´⏑ }
(⏑́ –) }

C) Epitrito 4°:

´– }
´⏑ } – – ´ ⏑
(⏑́ –) }

Ecco gli esempi illustrativi di questi quadri:

A) **Epitrito 1°** ⏑́ ⏑' ⏑ – ´ –

S. Leone Magno.

´ – { in caput ip*síūs' rĕtōrquḗtūr* II, 4
corpus ip*síūs' rĕnāscḗndō* III, 5
et similitudinem auc*tṓrīs' sŭī vívēns* IV, 2
de profani *cṓrdīs' pĕnētrā́lĭbŭs* IV, 6 (f. sc.)

´ ⏑: consubstantiali aequali*tā́tè' cŏāetḗrnūm* V, 2.

B) **Epitrito 2°** ⏒́ ⏒' – ⏑ –́ –

S. Leone Magno.

–́ –
vivit *pánnīs'* *īnvŏlū́tūm* II, 4
et redemptio *áufērt'* *sērvĭtū́tēm* II, 4
quemadmodum *dī́cīt'* *cūm ĕádēm* III, 2
in aliis atque aliis *quíddām'* *īnvĕnítūr* IV, 4
Spiritus *Sánctī'* *ērŭdítī* V, 2
ministra *múndī'* *lūmĭnárĭă* II, 6 (f. sc.)
distant a sempi*térnō'* *tēmpŏrálĭă* II, 6 (f. sc.)
ipsa ad pecca*tórēs'* *mĭsĕrĭcórdĭă* IV, 1 (f. sc.)

⏑́ – :
quia etsi mirandam *hábēnt'* *pūlchrĭtū́dĭnĕm* II, 6 (f. sc.).

C) **Epitrito 4°** ⏒́ ⏒' – – –́ ⏒

S. Leone Magno.

–́ ⏑
Annua revoluti*ónĕ'* *săcrāméntūm* II, 1
in societatem sui Crea*tórĭs'* *ēst āssúmpta* III, 1

–́ ⏑
nec *sḗrŏ'* *ēst īmplḗtūm* III, 4
ineffabiliter ei *múltă'* *sūppĕdĭtárēnt* II, 3 (f. sc.)
propria vir*tū́tĕ'* *ēvăcŭávĕrĭt* II 2, (f. sc.)
unum cum *Pátrĕ'* *īn sūbstántĭă* V, 3 (f. sc.)

⏑́ – :
in qua *níhīl'* *nōn tĕnĕbrṓsūm* IV, 4 (f. sc.).

S. Ambrogio (*De Fide Resurrect.*).

–́ –
Natales res defunc*tórūm'* *ōblīvíscĭmŭr* (f. sc.)
non speciem sed *méntēm'* *ōbnūbḗrēnt*
mutasti con*sórtēm'* *īmmōrtálĭūm* (f. sc.)
cum ex parvo *tántī'* *ēxsūrgámūs*
labore *ípsō'* *ēmēndántūr*
gratulati credi*dérūnt'* *prō ălĭméntīs* (f. sc.)

–́ ⏑ :
in hoc saeculo *vánĕ'* *cōntūrbárī*

⏑́ – :
in omnes *támēn'* *pērtrānsívīt*.

S. Cipriano (*De orat. Dominica*).

–́ – :
Comminante *ípsō'* *ēt dīcéntē*

–́ ⏑
secreto o*rárĕ'* *nōs prāecḗpīt*
Domino praescri*béntĕ'* *ēt dīcéntē*
neque munera ... Deus sed *córdă'* *īntŭḗbātūr* (f. sc.)

⏑́ — { omnis timor noster ... ad *Dḗūm' cōnvērtā́tūr*
manifestante *Dḗō' ēt dīcḗntē.*

« *Oremus* » *de Tempore.*

ut divinis vege*tā́tī' sācrāmḗntīs*
–́ — { pro conscientia delictorum su*ṓrūm' āccūsā́ntĭbŭs* (f. sc.)
in templo sancto tuo suscipi*ḗndūm' prāesēntā́stī*

Tui Domine percepti*ṓnĕ' sācrāmḗntī*
–́ ⏑ { id deside*rā́rĕ' quōd prōmíttīs*
opus nostrae Redempti*ṓnĭs' ēxērcḗtūr*
lumine Spiritus *tū́ī' īrrădĭā́tūr* (f. sc.).

S. GREGORIO MAGNO (*Dial.*, lib. II).

ad extremum vero in *ā́mnēm' dērīvā́tūr* I
⏑́ — { etiam pas*tṓrēs' īnvēnḗrūnt* I
jam sud*ā́ntēm' īnvēnḗrūnt* V
labora et *nṓlī' cōntrīstā́rī* VI

petere de*sḗrtă' dēcrēvíssēt* I
–́ ⏑ { nutricem suam *blā́ndĕ' cōnsōlā́tūs* I
Paschalis solemnitas *ḗssĕt' īgnōrā́bāt* I
ad studium orati*ṓnĭs' īnclīnā́ssēt* IV.

CICERONE (*Pro Milone*).

gloriam per tales *vī́rēs' īnfrīngḗndām*
quam populi R. felici*tā́tī' āssīgnḗtīs*
⏑́ — { dat ipsa lex potest*ā́tēm' dēfēndḗndī*
noctem prope *ū́rbēm' ēxpēctā́ndām*
fugae proximorum *quā́ntāe' tīmĭdĭtā́tēs* (f. sc.)
honoribus *nū́llīs' āffĭcĭḗtīs* (f. sc.)

ad summum *quī́nquĕ' sūnt īnvḗntī*
⏑́ ⏑ { summorum *ā́tquĕ' īnfīrmṓrūm*
populi R. saepe *ḗssĕ' dēclārā́tūm*

a capite, a vita *sū́ă' prōpūlsā́rēt*
et ejus *fī́dēm' īmplṓrāntī*
et eum *nī́hīl' dēlēctā́rēt*
⏑́ — { et pleno latronum in *lṓcō' ōccīdíssēt*
qui Domini *cā́pūt' dēfēndíssēnt*
tanta suspicione non *mḗtū' ēxănĭmā́rī* (f. sc.).

CAPITOLO IX.

Il «Cursus tonico». Quadri delle cadenze d'ambedue i «Cursus»: analisi metrica e tonica d'un brano di prosa di S. Leone Magno.

Terminata la trattazione di tutto ciò che riguarda il *cursus* metrico, credo opportuno consacrare un capitolo al *cursus tonico* che da quello deriva, sia affinchè questo breve trattatello del *cursus* letterario, nonostante la sua brevità, riesca completo, sia anche affinchè il lettore si faccia una idea vieppiù esatta dello stato della questione.

Pertanto da prima osservo che anche nel *cursus tonico* o *ritmico* si parla di *dattili* e di *spondei*, ma in un senso assai differente da quello che hanno nella prosa classica. Nel linguaggio ritmico si chiama *dattilo* ogni *trisillabo sdrucciolo*, p. es.: *dóminus, fílius, grátia*, ecc.; e si chiama *spondeo* ogni *dissillabo*, p. es.: *páter, Déus, nóster*, ecc. I monosillabi, vuoi accentati (*nós, vós, súnt*, ecc.) che atoni (*et, ne, vel*, ecc.), sono computati come *mezzo spondeo*. Le parole poi di molte sillabe vengono divise in tanti spondei o semi–spondei, principiando dall'accento tonico finale e andando da destra a sinistra di chi legge. La prima sillaba di questi spondei porta un accento tonico secondario (ˇ). Per conseguenza la parola *redemptiónem* è composta di due spondei e mezzo:

re-dĕmpti-ónem
½ I II

Il *mulieribus* risulta di un *dattilo* e di uno *spondeo*:

mŭli-éribus
sp. datt.

In *incarnatiónem* abbiamo tre *spondei*:

ĭncar-năti-ónem
I II III

Per maggior chiarezza e semplicità di linguaggio avverto che d'ora innanzi seguirò l'uso comune di chiamare con voce greca *ossitone* (1) tutte le parole accentate sulla sillaba finale (*David, Sión*, ecc.), *parossitone* quelle accentate sulla penultima sillaba (*páter, Déus, Redémptor, amavérunt*, ecc.) e *proparossitone* quelle che hanno l'accento sull'antipenultima sillaba (*Dóminus, grátia, mulíeribus, redémptio*, ecc.).

Osservo da ultimo che anche nel *cursus* tonico le due ultime parole o piedi della frase devono essere separate dalla *cesura*; così pure a formare un trisillabo parossitono basta un dissillabo preceduto da un monosillabo (*ad vítam*) e a formare un quadrisillabo parossitono basta un trisillabo parossitono preceduto da un monosillabo (*in Advéntu*), oppure anche due dissillabi intimamente uniti (*nimis dúre*).

Ciò premesso vengo alle clausole del *cursus* tonico.

Le principali e quelle che hanno ricevuto un nome speciale sono tre e si chiamano *cursus planus, cursus tardus* e *cursus velox*.

Il *cursus planus* è costituito da un trisillabo parossitono preceduto da un dissillabo, divisi ambedue da una cesura. Questa cadenza fu detta *plana* (2) perchè più *comune* e più *usuale*; difatti è la più bella di tutte ed è assai più usata delle altre. Essa deriva dalla cadenza *coreo-molossea* (*ēssĕ' cōnsōrtēs*) del *cursus* metrico.

Indicando con una *virga* (/) le sillabe accentate e con un *punctum* (.) le sillabe atone, lo schema di questa cadenza è il seguente:

/ . ' . / .

Eccone alcuni esempi:

/ . . .

fárude' decéptum
íure' certátum
virtus' infúsa

(1) ὀξύτονος da ὀξύς = acuto e τόνος = suono, tono, accento.

(2) « *Cursus planus* significa corso *comune, ordinario, usuale*... Così verso il medesimo tempo cominciò a darsi il nome di *cantus planus* al canto liturgico per indicare il canto *comune, ordinario, usuale* della Chiesa in opposizione alle diafonie... » (DE SANTI, op. cit., p. 24).

vo-cátur' ad vítam
crea-túra' quae sérvit
confi-tere' divinum
benigni-táte' privári.

Il *cursus tardus* è in tutto identico al precedente, salvo che termina con un quadrisillabo proparossitono. Contiene perciò una sillaba in più la quale *ritarda* la chiusa del movimento.

Lo schema è questo:

/ . ' . . .

Alcuni esempi:

/ . . / . .

lárga' protéctio
díscit' Angélico
e-légit' ex Vírgine
inve-nísse' solátium.

Questa cadenza, come il lettore ben vede, deriva dal tipo metrico *coreo-molosseo*, che ha l'ultima sillaba lunga sciolta in due brevi:

natus ex Virgine.

Il *cursus velox* risulta da un quadrisillabo parossitono preceduto da un trisillabo proparossitono.

Schema: / . . ' . . .

Esempi:

/ . . . . / .

párticeps' delictórum
ínvido' deceptóri
na-tívitas' salvatóris
páscimur' et potámur
o-rátio' non praesúmit.

Questo *cursus* trova il suo riscontro nel *cursus* metrico epitriteo:

Fu chiamato *velox* per l'abbondanza delle sillabe atone e pel piede sdrucciolo iniziale corrispondente a quei piedi classici proparossitoni, quali il *dattilo*, il *cretico*, il *tribraco*, l'*anapesto*, che furono chiamati *velòces* [1].

S'ingannerebbe il lettore se credesse che questi siano i soli tipi di cadenze usati dai prosatori del medio evo. Essi, per verità, sono quelli che ricorrono più di frequente, ma non sono gli unici.

I Padri Benedettini di Solesmes, nel volume IV della loro *Paléographie musicale*, hanno rilevato una cadenza che chiamarono *trispondaica*, costituita da un quadrisillabo parossitono preceduto da un dissillabo.

Schema: / . ' . . / .

Esempi:

/ .   . . / .
dóna' sentiámus
perve-níre' mereámur
con-frácta' solidáre.

Il lettore vede bene che questo *cursus* non si distingue dal *velox* se non per questo solo, che al piede sdrucciolo iniziale viene sostituito uno spondeo. Esso trova il suo riscontro nella seconda forma del *cursus* metrico epitriteo:

–́ ⏑   ⏑ – –́ –
–́ –   – ⏑ –́ –
      – – –́ ⏑̲

Se il dissillabo iniziale è seguìto da un pentasillabo proparossitono, si ha una nuova formola dal Grospellier [2] detta *cursus dispondeo-dattilico*, che differisce dalla precedente solo per lo sdrucciolo finale.

(1) « Quo quique sunt (pedes) tempóribus pleniores longisque syllabis magis stabiles, hoc graviorem faciunt sermonem; BREVES, *celerem*, ac *mobilem*. Utrumque locis utile. Nam et illud, ubi opus est *velocitate*, tardum et segne; et hoc ubi pondus exgitur, *praeceps* ac *resultans*, merito damnetur » (QUINT., op. cit., cap. 4).

(2) *Le rythme des Oraisons*; nella *Revue du chant grégorien* di Grenoble (anni 1896-97).

Schema: / . ' . . / . .

Esempi: / . . . / . .

práesens' desidérium
con-sórtes' immortálium
vir-tútis' operátio
defun-ctórum' oblivíscimur.

Il medesimo Grospellier (loc. cit.) ha notato un altro *cursus* che egli chiama *octosyllabicus*. È lo stesso che il *cursus velox*, eccetto che termina con parola proparossitona.

Schema: / . . ' . . / . .

Esempi: flétibus' supplicántium
Ángelis' et Archángelis
hu-míliter' implorántibus.

Ambedue questi *cursus* derivano da quel *cursus* metrico *epitriteo*, nel quale l'ultima sillaba lunga dell'epitrito è sciolta in due brevi.

Finalmente si ha una cadenza risultante o da due dattili tonici, oppure da un dattilo e uno spondeo e viceversa. Questa cadenza, che ha il suo riscontro nelle cadenze metriche *dispondaiche* e *coreo-spondaiche* a *forma sciolta*, è chiamata dal P. De Santi (op. cit.) cadenza *media*. Eccone alcuni esempi col relativo schema:

a) / . . ' / . .

ómnibus' mátribus
párticeps' fíeri
pri-óribus' saéculis
origi-nálibus' vínculis;

b) / . . ' / .

vírginis' pártus
Spíritus' sánctus
pru-déntibus' mundi
corpo-ráliter' nátum;

c) / . ' / . .

múndi' ínfima
súrsum' córdibus
para-dísi' sédibus
sinceri-tátis' grátiam.

A tutti questi tipi di *cursus* tonico io ne aggiungo un altro che vedo tralasciato dagli altri, nonostante che ricorra di frequente anche nella prosa metrica. Si può giustamente chiamare *dispondaico* perchè concorrono a formarlo due dissillabi. Tolgo alcuni esempi da S. Leone Magno.

Schema: / . ' / .

sérvi ' fórmam
vi-ríles ' ánnos
Salva-tóri ' nóstro
purgati-ónem ' tráxit
illumi-nándis ' cóecis.

Per comodità del lettore riunisco in un solo specchietto tutte le suddescritte specie di *cursus* tonico rilevate dai moderni:

1°	c. planus:	/ . ' . / .	córde currámus
2°	» tardus:	/ . ' . / . .	lárga protéctio
3°	» velox:	/ . . ' . . / .	párticeps delictórum
4°	» dispond.:	/ . ' / .	fídes nóstra
5°	» trispond.:	/ . ' . . / .	dóna sentiámus
6°	» disp.-dact.:	/ . ' . . / . .	praésens desidérium
7°	» octosyll.:	/ . . ' . . / . .	Ángelis et Archángelis
8°		*a*) / . . ' / . .	júgiter póstulat
9°	» medius	*b*) / . . ' / .	précibus nóstris
10°		*c*) / . ' / . .	múndi ínfima.

Trascrivo ora i tre *Oremus* della Messa del *Corpus Domini*, composti da S. Tommaso d'Aquino precisamente secondo le leggi del *cursus* tonico. Il numero arabico posto in fine di clausula in dica la specie di *cursus* alla quale appartiene secondo il presente specchietto:

I. - Collecta.

Deus qui nobis sub sacra-*ménto mirábili*	2°
passionis tuae me-*móriam reliquísti*	3°
tríbue quaésumus	8°
ita nos corporis et *sánguinis túi*	9°
sacra my-*stéria venerári*	3°
ut redemptionis *túae frúctum*	4°
in nobis *íugiter sentiámus*	3°

II. – Secreta.

Ecclesiae tuae *quaésumus Dómine*	8°
uni-*tátis et pácis*	1°
propitius *dóna concéde*	1°
quae sub o-*blátis munéribus*	2°
mýstice designántur	3°

III. – Postcommunio.

Fac nos *quaésumus Dòmine*	8°
divini-*tátis túae*	4°
sempiterna fruiti-*óne repléri*	1°
quam praetiosi corporis et *sánguinis túi*	9°
temporalis per-*céptio praefigúrat*	3°

Il quadro precedente, che riassume tutte le forme di *cursus* tonico rilevate nella prosa medioevale dagli scrittori moderni, è abbastanza grande e complesso; a me però sembra poco razionale. Mi sono domandato se non si potesse semplificare di molto, e ridurre tutti quei svariati tipi ad alcuni tipi *fondamentali*, come si è fatto pei tipi del *cursus* metrico. Adoperando un artifizio analogo a quello che si è usato per le cadenze metriche, mi pare che questa semplificazione e riduzione si possa ottenere. Faccio intanto osservare che valutando solamente sotto l'aspetto *tonico* tutte le cadenze metriche esposte nei capitoli precedenti, troviamo che *tre* sole di esse differiscono sostanzialmente una dall'altra, e sono: la cadenza *coreo–molossea* (–́ ◡' – –́ –), la *cretico–spondaica* (–́ ◡ –' –́ –) e la *epitritea* di prima specie:

⏓́ ◡ ⏓ { ◡ – –́ –
⏓́ ◡ ⏓ { – ◡ –́ –
⏓́ ◡ ⏓ { – – –́ ⏓

Gli altri tipi si riducono a qualcuno di questi tre. Difatti la cadenza *spondeo–bacchea* (–́ –' ◡ –́ –) tonicamente equivale alla *coreo–molossea*; la cadenza *giambica* (–' ◡́ –) tonicamente si confonde o col *dispondeo* o col *coreo–spondaico*; e finalmente la 2ª forma della cadenza *epitritea* non è che una variante della 1ª forma. Dunque

le cadenze metriche che tonicamente considerate hanno un movimento ritmico diverso, sono solo tre, la *coreo-molossea*, la *cretico-spondaica* e l'*epitritea* di 1ª specie.

Ecco lo schema:

1° ⏑́ ⏑ ' – ⏑́ – = / . ' . / . = c. planus;
2° ⏑́ ⏑ – ' ⏑́ – = / . . ' / . = c. datt.-spond.;
3° ⏑́ ⏑ ⏓ { ⏑ – ⏑́ – / – ⏑ ⏑́ – / – – ⏑́ ⏓ } = / . . ' . . / . = c. velox.

Mediante l'artifizio al quale ho accennato, da questi tre tipi tonici *fondamentali* si possono derivare tutti gli altri. L'artifizio è analogo a quello adoperato pei piedi metrici. Difatti, senza sostanzialmente mutare la natura del piede, si può sciogliere una sillaba lunga in due brevi, e con ciò da un dissillabo nasce un trisillabo proparossitono:

⏑́ – = ⏑́ ⏑ ⏑ : ⏑́ ⏑ –
⏑́ ⏑ / ⏑́ – } = ⏑́ ⏑ ⏑

o viceversa due sillabe brevi si contraggono in una lunga, e così da un trisillabo proparossitono nasce un dissillabo o una parola parossitona:

⏑́ ⏑ ⏑ / ⏑́ ⏑ – } = ⏑́ –
⏑́ ⏑ ⏑ = { ⏑́ ⏑ / ⏑́ –

Questo artifizio si può introdurre nel *cursus* tonico, *contraendo* un dattilo tonico in uno spondeo tonico, oppure *ampliando* uno spondeo in un dattilo tonico. Faccio però subito notare che quando nel quadrisillabo finale del *cursus velox* viene *ampliato* il primo spondeo, questo ampliamento non dà un dattilo tonico ma un trisillabo parossitono. Ciò avviene in forza delle leggi del ritmo tonico, secondo le quali in una parola polisillabica gli accenti secondari, che precedono l'accento principale, si distribuiscono di due in due sillabe e non di tre in tre. Perciò *omnipoténtem* si accentua così: *om-nǐpo-téntem*
e non *ǒmnipo-téntem*.

Ciò premesso, ecco il quadro di tutte le cadenze toniche secondo il criterio da me esposto:

A) Tipo fondamentale: / . ’ . / . = c. planus = córde currámus 1°

Tipi derivati:

a) / . ’ . / . . = c. tardus = lárga protéctio 2°
[1] *b*) / . . ’ . / . = c. planus dattil. = óbviam procédens 3°
[1] *c*) / . . ’ . / . . = c. tardus datt. = ánimae et córporis 4°

B) Tipo fondamentale: / . . ’ / . = c. datt. spond. = Vírginis pártus 5°

Tipi derivati:

a) / . ’ / . = c. dispond. = sérvi fórma 6°
b) / . ’ / . . = c. spond. datt. = múndi ínfima 7°
c) / . . ’ / . . = c. didattil. = óculis cérnere 8°

C) Tipo fondamentale: / . . ’ . . / . = c. velox = íugiter sentiámus 8°

Tipi derivati:

[1] *a*) / . . ’ . . / . . = c. velox datt. = fáctus est ex muliere 10°
b) / . ’ . . / . . = c. trispond. = dóna sentiámus 11°
c) / . ’ . . / . . = c. disp. datt. = ésset habitáculum 12°
[2] *d*) { / . . ’ . ˇ. . / . = córdibus infigerétur 13°
{ / . ’ . ˇ. . / . . = hu-mánae intelligéntiae 14°

Come riassunto di tutto ciò che si è discorso sulle singole cadenze metriche e toniche, trascrivo l'Esordio del Sermone IV sulla Natività del Signore, di S. Leone Magno. Prima però espongo il quadro di tutte le cadenze metriche che ancora non ho fatto. Per brevità metto solo la forma tipica; le forme sciolte le immaginerà facilmente da sè il lettore o le troverà nei capitoli precedenti dove se ne parlò dettagliatamente.

(1) Poichè il tipo A *b*) non differisce dal tipo fondamentale A se non pel dattilo iniziale, perciò io l' ho chiamato cursus *planus dattilico*. Per una ragione analoga ho chiamato cursus *tardus dattilico* il tipo derivato *c*) che solo pel dattilo iniziale si differenzia dal tipo derivato *a*). Lo stesso dicasi del cursus *velox dattilico* C *a*) che si distingue dal fondamentale C pel solo dattilo finale. Esso è chiamato dal Grospellier *ottosillabico*.

(2) Questi due tipi sono assai rari e forse si possono considerare come fuori di cursus a causa delle parole finali troppo lunghe.

A) Cursus Molosseo.

1° Principale: ⏑́ ⏑' – ⏑́ – = ésse consórtes 1°
2° Secondario: *a*) ⏑́ –' – ⏑́ – 2°
» *b*) ⏑́ ⏑ –' – ⏑́ – 3°

B) Cursus Baccheo.

Spond.-baccheo: ⏑́ –' ⏑ ⏑́ – 4°

C) Cursus Spondaico.

Cretico-spond.: ⏑́ ⏑ –' ⏑́ – 5°
Coreo-spond.: ⏑́ ⏑' ⏑́ – 6°
Dispond.: ⏑́ –' ⏑́ – 7°

D) Cursus Giambico.

–' ⏑́ – = san*ctis' túis* 8°

E) Cursus Epitriteo.

I ⏑́ ⏑ ⏑ { ⏑ – ⏑́ – = fúerat prophetátum 9°
– ⏑ ⏑́ – = cónditor aestimávit 10°
– – ⏑́ ⏑ 11° }

II ⏑́ ⏑ { ⏑ – ⏑́ – 12°
» ⏑́ – – ⏑ ⏑́ – 13°
» ⏑́ – – – ⏑́ ⏑ 14° }

Per brevità indico col *t* la forma *tipica* e coll'*s* la forma *sciolta*. Nella colonna del *cursus* tonico l'*f* significa il tipo *fondamentale* e il *d* il tipo *derivato* secondo il quadro da me fatto. I numeri arabici indicano a qual tipo di cadenza, vuoi metrica che tonica, appartiene ciascuna clausola della prosa Leonina.

	Cursus Metrico	Cursus Tonico
Semper quidem dilectissimi		
diversis modis mul*tisquĕ' mēnsūrīs*	1° t.	1° f.
humano generi Bonitas di*vīnă' consŭlŭīt* ,	1° s.	2° d.
et plurima provi*dēntĭaē' sŭāe mŭnĕră*	9° s.	10° d.
omnibus retro saeculis cle*mēntĕr' īmpĕrtĭīt.*	1° s.	2° d.
Sed in no*vīssĭmīs' tēmpŏrĭbūs*	3° s.	4° d.

	CURSUS	
	METRICO	TONICO
omnem abundantiam solitae benigni*tấtĭs' ēxcḗssīt,*	1° t.	1° f.
quando in Christo ipsa ad pecca*tốrēs' mĭsĕrĭcṓrdĭă*	13° s.	1° f.
ipsa ad er*rấntēs' vḗrĭtās*	7° s.	7° d.
ipsa ad mortuos *vī́tă' dēscḗndīt,*	1° t.	1° f.
ut Verbum illud coaeternum et coae*quấlĕ' Gĕnĭtṓrī*	1° s.	11° d.
in unitatem Deitá*tĭs' sŭăe*	8° t.	6° d.
naturam nostrae humili*tấtĭs' āssūmĕrĕt*	1° s.	2° d.
et Deus *dḗ Dĕō' nấtūs*	5° t.	6° d.
idem etiam homo de *hṓmĭnĕ' nāscĕrḗtūr.*	10° t.	10° f.
Promissum quidem hoc a constituti*ṓnĕ' mū́ndī*	6° t.	6° d.
et multis significationibus rerum *ấtquĕ' vērbṓrūm*	1° t.	1° f.
semper *fŭĕrāt' prŏphētấtūm*	9° t.	9° f.
sed quantam *hṓmĭnūm' pōrtĭṓnēm*	10° t.	9° f.
figurae illae et mysteria obum*brấtă' sālvấrēnt*	1° t.	1° f.
nisi longa et oc*cū́ltă' prōmĭ́ssā*	1° t.	1° f.
Adventu suo *Chrĭ́stŭs' īmplḗrēt*	1° t.	1° f.
et quod tunc paucis credentibus *prṓfŭīt' făcĭḗndūm*	3° s.	9° f.
innumeris jam fidelibus prod*ḗssĕt' ēffḗctū.*	1° t	1° f.
Jam ergo nos non signis		
neque imaginibus ad *fĭ́dēm' dēdū́cĭmŭr*	(1) s.	2° d.
sed evangelica his*tṓrĭā' cōnfīrmấtā*	11° t.	9° f.
quod factum *crḗdĭmŭs' ădōrấmūs*	9° t.	9° f.
accedentibus ad eruditi*ṓnēm' nṓstrām*	7° t.	6° d.
pro*phḗtĭcīs' īnstrūmḗntīs*	11° t.	9° f.
ut nullo modo habe*ấmŭs' āmbĭ́gŭūm*	1° s.	2° d.
quod tantis oraculis scimus *ḗssĕ' prāedĭ́ctūm.*	1° t.	1° f.
Hinc enim est quod Dominus Abra*hāe' ấīt*	8° t.	5° f.
« *In semine tuo benedicentur omnes gentes* ».		
Hinc David promissio*nēm' Dḗī*	8° t.	6° d.
prophetico (2) *Spī́rĭtū' cănīt dī́cēns:*	9° t.	9° f.

(1) Cadenza *eccezionale giambo-molossea* a forma sciolta.

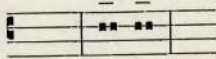
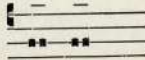
(2) Questa cadenza potrebbe anche considerarsi come un *eccezionale giambo-spondaico*.

	Cursus Metrico	Cursus Tonico
« *Juravit Dominus* ... ».		
Hinc idem *Dŏmĭnūs' pĕr Isăĭăm:*	9° s.	10° d.
« *Ecce Virgo concipiet* ... » inquit.		
In qua Virga non dubie B. V. Ma*rīă' prāedīctā est*	1° t.	1° f.
quae de Jesse et David *stírpĕ' prōgĕnĭtā*	1° s.	2° d.
et Spiritu *sánctō' fōecūndátā*	14° t.	11° d.
novum florem *cárnĭs' hūmánāe*	1° t.	1° f.
utero *quídēm' mātérnō*	(1)	1° f.
sed partu est e*níxă' Vīrgĭnĕō.*	1° s.	2° d.
Exsultent ergo *jústī' īn Dómĭnō*	2° s.	2° d.
et in laudem Dei *córdă' crēdéntĭŭm*	1° s.	2° d.
et mirabilia ejus confitentur *fílĭī' hómĭnūm*	5° s.	8° d.
quoniam in hoc prae*cípŭō' Dĕī ópĕrē*	9° s.	10° d.
humilitas *nóstră' cōgnóscīt*	1° t.	1° f.
quanti eam suus *Cóndĭtŏr' āestĭmávīt.*	10° t.	9° f.

Esaminando questo brano di prosa il lettore avrà potuto da sè constatare la profonda differenza tra il *cursus* tonico e il *cursus* metrico, e la verità di quanto io ho affermato nella *Introduzione*, cioè che molte clausole tonicamente differenti non lo sono metricamente e viceversa; senza parlare poi della bellezza e dell'armonia insuperabile del *cursus* metrico a preferenza del *cursus* tonico; bellezza e armonia che nascono dalla diversa quantità delle sillabe che manca assolutamente nel *cursus* tonico. Passiamo ora dal *cursus* letterario al *cursus* musicale, che è lo scopo principale del presente lavoro.

(1) Cadenza *giambo-molossea* eccezionale.

CAPITOLO X.

Il piede musicale gregoriano e le sue tre forme.

Da quanto si è lungamente discorso in tutti i precedenti capitoli il lettore si è certamente fatta una idea ben chiara di ciò che è un *piede metrico* colle sue tre forme *tipica*, *sciolta* e *contratta*, tanto in poesia che in prosa. Orbene, il piede musicale gregoriano non differisce dal piede letterario se non in questo, che nella musica gli elementi metrici e ritmici del piede sono i *suoni* mentre gli elementi del piede letterario sono le *sillabe*. In altre parole: nella poesia e nella prosa metrica abbiamo la voce che *parla e declama*, nella musica al contrario abbiamo la voce che *canta e modula*. Salvo questa differenza, certamente non essenziale, i due piedi, il letterario e il musicale, sono identici. Come il piede letterario così anche il piede musicale si presenta sotto le tre classiche forme: la *tipica*, la *sciolta* e la *contratta*. Esaminiamo alcuni di questi piedi metrici musicali e le loro diverse forme.

I. — La forma *tipica* del piede musicale.

Nella musica gregoriana questa forma è duplice. La prima è quando il piede musicale riproduce esattamente il piede stesso metrico, vale a dire quando i due tempi primi che costituiscono la *lunga* sono *fusi* e si cantano all'*unisono*. Io chiamo questa forma, forma *tipica unisona*. Questa forma è frequente nel canto gregoriano e si rincontra specialmente nei canti neumatici.

A produrre le sillabe musicali *lunghe unisone*, oltre la *mora vocis*, concorrono le *distrofe*, le *bivirghe* e il *pressus*. Eccone alcuni esempi:

1° **Spondei** in forma *tipica unisona*.

In questi due ultimi esempi lo spondeo musicale è cantato sopra una sola sillaba letteraria. Non è necessario che le lunghe si trovino ambedue sul medesimo grado; potrebbero trovarsi alla distanza di un semitono, di un tono e anche più, senza che per questo la forma del piede venga mutata. Siccome l'*anapesto* e il *dattilo* sono piedi dello stesso genere che lo spondeo, ne porto qui due soli esempi per ciascuno di essi.

Anapesti.

2° **Corei** in forma *tipica unisona.*

3° **Cretici** in foma *tipica unisona.*

4° **Giambi** in forma *tipica unisona.*

5° **Molossi** in forma *tipica unisona.*

Quantunque la forma *unisona* delle *lunghe* ricorra assai di frequente nelle melodie gregoriane, essa però non è necessaria all'essenza del piede. Senza nulla perdere del suo valore ritmico e metrico la lunga può avere i suoi due tempi primi *modulati* e distanti un semitono, un tono, una terza, ecc. Chiamo questa seconda forma, forma *tipica modulante.* Essa è la più usata ed aggiunge grande varietà *melodica* al piede. Però non sempre tutte le *lunghe* di un piede musicale sono *modulanti*; alle volte una lunga è all'*unisono* e l'altra *modula.* Si ha così il piede a forma tipica *mista.* Eccone alcuni esempi:

1° **Spondei** a forma *tipica mista.*

2° **Cretici** a forma *tipica mista.*

3° **Molossi** a forma *tipica mista.*

Ma i casi più frequenti sono quelli nei quali i due tempi primi di tutte le lunghe di un piede *modulano.*

Esempi:

1° **Cretici** a forma *tipica modulante.*

È interessante confrontare i due *cretici* sulla parola *induit* che due volte ricorre nella Liturgia dei Ss. Confessori.

Niuno è che possa negare l'identità *metrica* e *ritmica* di queste due forme tipiche. La differenza sta solo in questo, che nel primo esempio la forma è *unisona* mentre nel secondo è *modulata*; il che è affatto accessorio.

2° **Molossi** a forma *tipica modulante.*

3° **Spondei** a forma *tipica modulante.*

Nella graziosissima frase seguente dell'offertorio della Dedicazione troviamo tutte e tre queste specie di forma tipica dello spondeo.

Da tutti questi fatti e da mille altri che il lettore potrà verificare da sè nel vasto repertorio gregoriano, deduco la conclusione e il principio seguente:

« Non si muta la natura metrica nè il valore ritmico di un piede musicale se i due tempi primi della *lunga* invece di essere all'unisono modulano nelle corde vicine ».

Per conseguenza nella musica gregoriana tutte le *clivis* e tutti i *podatus* devono considerarsi come equivalenti a una *lunga* [1].

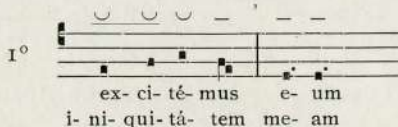
II. — La forma *sciolta* del piede musicale.

Di piedi musicali a forma *sciolta* nel canto gregoriano ve ne sono una infinità. Per maggior chiarezza e forza di dimostrazione io tolgo gli esempi da alcune cadenze appartenenti al medesimo tipo *melodico*. Fra queste una delle più frequenti è la cadenza *cretico-spondaica* che nella sua forma tipica suona così:

(1) La distinzione tra forma tipica *unisona* e forma tipica *modulante* e la loro equivalenza, oltre che dalle leggi universali della metrica classica e del ritmo, le deduco anche dalle leggi dell'accentuazione latina antica. Come più sotto sarà detto alquanto più ampiamente, l'accentuazione classica del latino era eminentemente musicale, vale a dire essa consisteva non già come oggi nel contrasto e nella successione di sillabe forti e deboli, ma nell'alternarsi di suoni e di sillabe gravi e acute. La più elevata di tutte le sillabe si chiamava *acuta* e portava il segno ╱: le altre che la precedevano o seguivano erano proferite con tono più basso, si chiamavano indifferentemente *gravi*, ed erano segnate col ╲. Orbene, era legge universale che l'accento *acuto* risuonasse meno del *grave* ed avesse la durata d'un sol *tempo primo*: « *acuta* tenuior est quam *gravis*, et *brevis* adeo ut non longius quam per unam syllabam, quin immo per *unum tempus* protrahatur » (Varrone).

Ma come si poteva ottenere questa *brevità* dell'accento *acuto* quando esso cadeva sopra una sillaba lunga, equivalente a *due* tempi primi? In questo caso la voce non faceva risuonare un accento acuto *lungo*, vale a dire sostenuto per due tempi primi fusi ed emessi all'*unisono*, ma scindeva i due tempi primi, dei quali uno era declamato alto (acc. *acuto*) e l'altro basso (acc. *grave*). Nacquero così due altri accenti composti detti *flexi*, ossia il *circonflesso* nel quale l'acuto precedeva il grave (∧) e l'*anticirconflesso* nel quale il grave precedeva l'acuto (∨). In quali casi si doveva usare l'accentuazione circonflessa e in quali l'anticirconflessa, dipendeva dalla *quantità* delle sillabe, specialmente finali (si legga l'opera di E. Weil: *Théorie générale de l'accentuation latine*: nella quale sono riprodotti i testi degli antichi grammatici latini). Così, per esempio, in *Rômă*,

Ora ecco come le *lunghe* di questi piedi vengono *sciolte* per adattare la cadenza a parole diverse:

1°

mûrŭs, fûnĭs la prima sillaba lunga aveva il circonflesso e la voce modulava presso a poco così:

Al contrario in *ărtĭs, făctă, răptă* si aveva l'anticirconflesso e approssimativamente la voce faceva la seguente modulazione:

Si può dunque stabilire questa legge universale: « nell'accentuazione classica latina le sillabe lunghe accentate mai avevano i due tempi primi *fusi ed unisoni,* ma sempre *modulati* o dall'acuto al grave o dal grave all'acuto ». Ora si sa che la *clivis* e il *podatus* del canto gregoriano sono, sia come *scrittura* che come *intonazione,* gli accenti grammaticali circonflessi e anticirconflessi latini. Dunque ben a ragione la *clivis* e il *podatus* si possono considerare equivalenti a una *lunga,* ed è legittima la distinzione della forma tipica in *unisona* e *modulante.*

Nel 1° esempio è sciolta solo la prima lunga del cretico. Nel 2°, oltre alla prima del cretico, viene sciolta anche la prima lunga dello spondeo. Nel 3° è sciolta solo la prima dello spondeo.

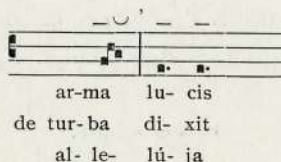
Ecco un'altra cadenza *cretico-spondaica* ma di altro tipo melodico. Appartiene all' antifona di 4° tono trasportato alla quale troviamo adattati una infinità di altri testi. La cadenza nella sua forma tipica è la seguente:

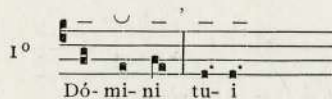
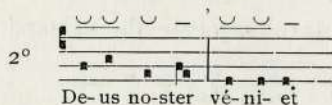
Questa cadenza fu sciolta in tante diverse maniere come il lettore può vedere nel seguente specchietto:

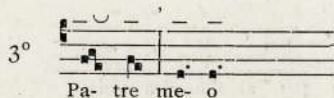
Questi esempi non hanno bisogno di spiegazione; sono troppo chiari ed eloquenti perchè si possa negare che nella musica gregoriana si verifica lo stesso fenomeno o artifizio che si rincontra nel *cursus letterario* ossia la soluzione delle lunghe in due brevi. Reco un ultimo esempio tolto da un tipo di cadenza melodicamente e metricamente differente dalle precedenti. È il tipo *coreo–spondaico* che riscontriamo applicato ad altri testi. Eccone la forma tipica:

III. — La forma *contratta* del piede musicale.

Il fenomeno o artifizio affatto contrario al precedente è la *contrazione* degli elementi metrici del piede musicale. Questo avviene o per necessità di *stile*, come or ora diremo, oppure per necessità imposte dal testo, quando cioè le sillabe di questo non sono in numero sufficiente per essere distribuite una a una sotto ciascun elemento metrico del piede. In questo caso due e anche più *sillabe musicali* si pongono sopra una sola sillaba del testo. Vediamone qualche esempio.

La cadenza *coreo-spondaica* precedente viene, nel 1° piede, contratta a questo modo:

Una cadenza *cretico-spondaica* di 1° tono che ricorre assai facilmente è la seguente:

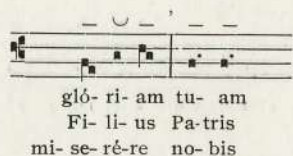
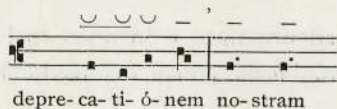
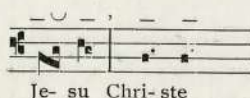
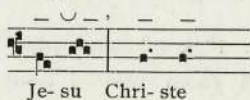
Forma tipica.

Forma sciolta.

Ora ecco come, a causa delle poche sillabe del testo, viene *contratta* la prima parte del cretico:

Forma contratta.

Da questi fatti deduco il seguente principio: « La cadenza musicale nulla perde del suo valore metrico e ritmico quando gli elementi del piede vengono o sciolti in sillabe musicali *brevi*, o viceversa vengono contratti per formare sillabe musicali più lunghe di due tempi primi ».

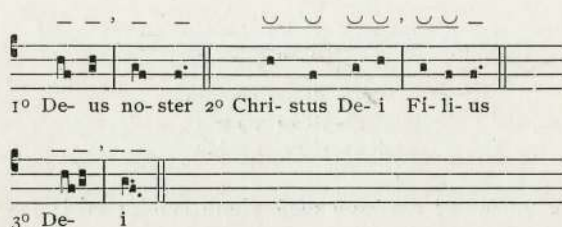
Da questo principio si deduce che i neumi di *tre* suoni come lo *scandicus*, il *climacus*, il *torculus*, il *porrectus*, ed altri consimili devono considerarsi come equivalenti a un *coreo*. Ciò in linea generale, perchè non mancano casi nei quali equivalgono al *giambo* che anch'esso è piede di tre tempi primi come il *coreo*. Questo non deve fare meraviglia perchè il *giambo contratto* o *sciolto*, non si distingue dal *coreo contratto* o *sciolto*, tanto più se si consideri (come appresso sarà largamente dimostrato) l'indipendenza del piede musicale dall'accento *tonico*. Ne reco solo due esempi. Ecco una cadenza assai nota:

Qual'è la forma *tipica* di questa cadenza? A prima vista sembrerebbe una cadenza *coreo-molossea* da cantarsi a questo modo:

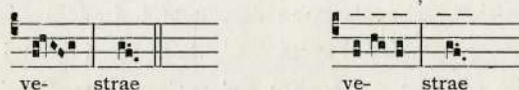
invece è una cadenza *eccezionale giambo-molossea*. Difatti nella 4ª antifona dei II Vespri del Natale abbiamo:

Nel *Gloria* della Messa *Domenicale* (Ediz. Vat. XI) abbiamo la seguente cadenza *cretico-spondaica* che ricorre diverse volte:

Al *deprecationem nostram* essa viene sciolta così:

Ma al *Iesu Christe* il *cretico* iniziale deve essere *contratto*. *A priori* qualcuno potrebbe contrarlo a questo modo:

Al contrario l'artista gregoriano ha contratto la sillaba breve centrale colla lunga finale:

In generale questa diversa maniera di contrarre o di sciogliere i neumi dipende dalle esigenze del testo ossia dalle leggi della declamazione che deve sempre essere piana e scorrevole. Il lettore potrà constatare da sè che il canto del *Iesu Christe*, come lo pone l'artista, è più facile e più scorrevole dell'altro che ha sulla prima sillaba un *porrectus*; questo *porrectus* con quel *mi* finale rende il piede metrico piuttosto pesante ed esige un po' di sforzo da parte della voce la quale istintivamente tende a poggiarsi e fermarsi su quel *mi*.

La contrazione che abbiamo osservata nei piedi di due sillabe musicali (*coreo* e *giambo*) si verifica anche in piedi di altri generi, per esempio, nello *spondeo*, nel *cretico*, nel *molosso*, ecc. Perciò due *clivis*

e due *podatus* che si trovano sopra una unica sillaba letteraria non cessano per questo di essere uno *spondeo*.

In queste tre cadenze tutto è identico, melodia, ritmo e metro. La differenza sta solo nella *forma* del piede. Diamo qualche altro esempio:

Le melodie dei nn. 1° e 2° sono identiche a quelle del n° 3, solo varia la forma dei piedi metrici della cadenza. Perciò il *pes subtripunctis* del n. 3° essendo la *contrazione*, sotto una unica sillaba letteraria, del primo piede del n. 1° deve per necessità equivalere a un *cretico*.

Da tutto questo si deduce che i neumi di molti suoni non essendo che piedi a forma contratta, per avere gli elementi e i piedi metrici di essi, è necessario scomporli in tanti o *clivis* o *podatus* (oppure in tanti neumi di due suoni *unisoni*) e note *isolate*. Perciò scomponendo la clausola seguente al modo suddetto si ha un *molosso-spondeo*.

Quest'altra formola di cinque suoni equivale a un *cretico* oppure anche, se così meglio piacesse, a un *antibaccheo*.

In generale è da preferirsi il *cretico*.

Le cose esposte nel presente capitolo fanno benissimo comprendere il triplice stile che si ha nella musica gregoriana, il *sillabico*, il *neumatico* e il *melismatico* detto anche *fiorito*. Questi tre stili si differenziano non per la costituzione metrica, quasi che uno abbia piedi metrici e l'altro no, ma soltanto per la *forma* che hanno i piedi.

Nello stile *sillabico*, nel quale ogni sillaba del testo ha una nota o appena qualche neuma di due e, al massimo, di tre suoni, prevale e domina la forma sciolta; nello stile *neumatico*, nel quale sono frequenti anzi quasi continui i neumi di due, tre, quattro e anche più suoni, prevale la forma tipica mescolata alla forma contratta ed è assai rara la forma sciolta; finalmente nello stile *melismatico* o *fiorito*, nel quale quasi ogni sillaba del testo ha molti neumi, domina la forma contratta, con qualche mescolanza di forma tipica e colla quasi totale esclusione di forma sciolta.

Di questo triplice stile e della forma che assumono i piedi musicali in ciascuno di essi deve tener conto chiunque voglia giudicare rettamente della musica gregoriana, e chiunque voglia mettersi a comporre melodie di questo genere o adattare a nuovi testi melodie vecchie. Altro infatti è lo stile di un'antifona dell'officio e altro quello di un'antifona della messa (Introito, Comunione, ecc.); come altro è lo stile di un Introito e altro è quello di un *Graduale*, di un *Responsorio*, ecc. Basti aver accennato a ciò, tanto per compire la dottrina esposta nel capitolo. Ora proseguiamo lo studio del *Cursus* musicale.

CAPITOLO XI.

Un testo oscuro di Guido d'Arezzo.

I fatti esposti nel capitolo precedente e i principî che ne derivano ci danno la chiave per interpretare un precetto di Guido d'Arezzo che si trova nel capitolo XV del suo famoso *Micrologus*, precetto che, a considerarlo ben da vicino, sembra davvero un *Rebus*. Il testo del *Micrologus* a cui alludo è il seguente: « item ut aliquando una *syllaba* unam vel plures habeat *neumas*: aliquando una *neuma* plures dividatur in *syllabas* ». Per comprendere dove stia l'oscurità di questo precetto è da considerare che Guido d'Arezzo ed altri teorici medioevali prendono la voce *neuma* in doppio significato. Alle volte per *neuma* vuol significarsi il segno grafico esprimente le note e i suoni della musica, quali sono il *punctum*, la *virga*, il *podatus*, il *torculus*, ecc. Oggi questi segni, derivati dagli accenti grammaticali greco-romani, si chiamano *neumi-accenti*. Preso in questo senso il termine *neuma* deriva dal greco νεύω (d'onde νεῦμα) che letteralmente vuol dire *inchino*, *piego* (il capo), e, in senso derivato, *annuisco*, *accenno*.

La denominazione di *neuma* data ai segni tradizionali gregoriani non mi pare capricciosa; difatti prima dell'invenzione del rigo essi non esprimevano con precisione la melodia ma solo l'*accennavano*; indicavano i varî *piegamenti* della voce senza però dire il *grado* preciso della scala che essa doveva percorrere. Guido d'Arezzo prende in questo senso la voce *neuma* quando scrive che in ogni *neuma* vi è *arsi* e *tesi* ossia *elevazione* e *deposizione* (*melodica*) salvo nei neumi *semplici* (*punctum* e *virga*) e nei neumi *ripercossi* (*distropha, tristropha*, ecc.): « quorum gemito motu, id est arsi et thesi, omnis *neuma* formatur, praeter *repercussas* aut *simplices* »

(*Microl.* cap. XVI). In questo stesso senso prende il termine *neuma* quando dice: « summopere caveatur talis *neumarum* distributio ut cum *neumae*, tum *eiusdem soni repercussione* tum *duorum aut plurium connexione* fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum *neumae* alterutrum conferantur aut respondeant, nunc aequa aequis, ecc. » (*Microl.* c. XV). E più sotto, in questo stesso capitolo, soggiunge: « item ut reciprocata *neuma* eadem via redeat qua venerat ac per eadem vestigia » (1).

Altre volte invece il termine *neuma* significa non le note o segni grafici dei suoni, ma una porzione di melodia, ossia una mezza frase, una frase e anche un intero vocalizzo. Presa in questo senso la voce *neuma* deriva dal greco πνεῦμα che vuol dire *soffio, alito, spirito, respiro*, ecc. e allora *neuma* in musica gregoriana vorrebbe dire quel tratto di melodia che la voce può eseguire *con un sol fiato* ossia sotto il medesimo *respiro* (2). Guido prende il *neuma* in questo secondo senso quando in questo capitolo del Micrologo dice che con più *sillabe musicali* si forma il *neuma* vale a dire *una parte* della cantilena: « ipsaeque (syllabae) solae vel duplicatae *neumam* id est *partem* constituunt cantilenae ». E parlando sempre in questo stesso senso, più sotto avverte che nel comporre la melodia si eviti di unir sempre *neume* di due *sillabe* ma al contrario si intreccino *neume* di tre e anche di quattro sillabe: « cavendum est ne superfluae continuentur *neumae* dissyllabae sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum ». Abbiamo dunque che Guido d'Arezzo non solo in tutte le sue opere ma nello stesso Micrologo e nello stesso capitolo XV prende il termine *neuma* in due sensi ben diversi, nel

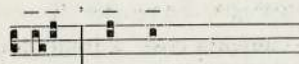
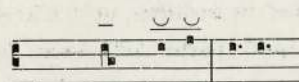
(1) Con queste parole allude al *disegno melodico* che descrivono i neumi nel loro intreccio. Su questo punto il lettore, se crede, può leggere il cap. IV, § 10 dei miei *Principî teorici e pratici di canto gregoriano* (Desclée, 1907, edizione 2ª).

(2) Ermanno Contratto fa derivare il *neuma* dal greco *pneuma* pel fatto che nei suoni musicali abbiamo *arsi* e *tesi* ossia *elevazione* e *deposizione* di voce, fenomeno che si verifica nella *respirazione* nella quale, a causa della dilatazione e restrizione dei polmoni, il petto si *alza* e si *abbassa*: FLATUS *vero duas habet partes, id est arsin et thesin hoc est* ELEVATIONEM *et* DEPOSITIONEM. *Sed a meliori id est elevatione* NEUMA *dicitur* (GERB. t. II, p. 140).

senso cioè di *neuma-accento* e nel senso di *neuma-frase*. Andiamo innanzi. Che cosa è per Guido una *sillaba musicale*? Egli dice che come nella poesia vi sono *lettere* e *sillabe* colle quali si formano *piedi* e *parti* del verso, così nella musica si hanno *suoni* coi quali si formano *sillabe* che possono essere di uno, due e tre suoni; con queste sillabe poi che possono essere *sole* (ossia di uno, due e tre suoni) o *duplicate* (1) (ossia di più di tre suoni) si forma il *neuma* ossia una *parte* della melodia: « Quemadmodum in metris sunt *litterae* et *syllabae* ... ita et in harmonia sunt phtongi idest *soni* quorum unus, duo vel tres aptantur in *syllabas*, ipsaeque solae vel duplicatae *neumam* idest *partem* constituunt cantilenae » (2). Da questo passo risulta evidente che Guido chiama *sillabe* tutti i segni grafici della scrittura gregoriana, ossia i *neumi-accenti*. Secondo la sua dottrina e terminologia la *virga*, il *punctum*, il *podatus*, il *torculus*, ecc., sono tutte *sillabe musicali*.

Ciò posto, vediamo ora di determinare il senso del precetto guidoniano surriferito. Eccolo di nuovo: « item ut aliquando una *syllaba* unam vel plures habeat *neumas*: aliquando una *neuma* plures dividatur in *syllabas* ». Il precetto ha due parti: studiamole separatamente. Nella prima Guido prescrive che *aliquando* una *sillaba* abbia una o più *neume*. Che vuol dir ciò? Se per *neuma* egli intende i segni grafici delle note, ossia i *neumi-accenti*, il precetto contiene cosa impossibile, perchè *sillaba musicale* e *neuma-accento*

(1) Secondo me è questo l'unico senso plausibile che possono avere le parole di Guido: *ipsaeque solae vel duplicatae*. Sarebbe più chiaro il testo se si mettessero tra parentesi *solae vel duplicatae* a questo modo: *ipsaeque* (*solae vel duplicatae*) *neumam... constituunt*. Quindi quel *ipsaeque* si riferisce a *sillabe* e quel *solae vel duplicatae* si riferisce alla *qualità* di queste sillabe ossia al numero dei suoni di cui si compongono.

(2) Anche Oddone insegna la stessa cosa, eccetto che toglie il paragone e l'esempio dalla prosa piuttosto che dalla poesia, e annovera la sillaba musicale di *quattro* suoni tra le sillabe *semplici*, mentre per Guido è *duplicata*. *Sicut duae plerumque* LITTERAE *aut tres, aut quatuor unam faciunt* SYLLABAM *sive sola litera pro syllaba accipitur ut* « A[1]-MO[2] TEM[3]-PLUM[4] », *ita quoque et in musica plerumque sola vox per se pronuntiatur, plerumque duae aut tres vel quatuor* COHAERENTES *unam* CONSONANTIAM *reddunt, quod iuxta aliquem modum* MUSICAM SYLLABAM *nominare possumus* (GERB. t. I, p. 275).

sono la stessa identica cosa. Se poi per *neuma* intende una porzione di melodia, *partem cantilenae*, ossia il *neuma-frase*, il precetto è più impossibile ancora perchè la *sillaba musicale* è *parte* del *neuma-frase* e la *parte* mai e in nessuna maniera può contenere il *tutto*. Questa prima parte del precetto dunque non ha senso possibile.

Veniamo alla seconda. In questa si prescrive che *aliquando* una *neuma* si divida in più *sillabe*: « aliquando una *neuma* plures dividatur in syllabas ». Se per neuma egli intende il *neuma-accento* la cosa è assurda, perchè nel caso nostro *neuma* e *sillaba* avendo lo stesso significato non possono dividersi l'uno nell'altro. Se al contrario egli prende qui il *neuma* nel senso di *neuma-frase*, il precetto ha senso, ma è addirittura ridicolo: difatti esso vuol dir questo: « la *frase* (neuma) o *mezza-frase* si divida nei suoi elementi che sono le *sillabe musicali* ». È questo un *interessante* precetto di *composizione* degno della mente di Guido? E poi, perchè quell'*aliquando?* V'è forse mai stato il caso nel quale il tutto non si sia potuto risolvere nelle sue parti costitutive? . . . Qual' è dunque il senso di questo precetto? Per trovar luce ricorsi al Commento che Aribone fa di questo passo del Micrologo. Senonchè il discepolo non è più chiaro del maestro. Egli commenta così: « Item aliquando una *syllaba* unam vel plures habeat *neumas* ut "laudes Deo"; aliquando una *neuma* plures dividatur in *syllabas* ut "Christi pugna" » (Gerb. t. II, p. 227). In qual parte della sacra liturgia si trovino gli esempi dati da Aribone e quali note abbiano non l'ho potuto trovare. Perciò il commento del discepolo non ci dà luce alcuna [1].

A forza di pensare e ripensare mi sembrò aver trovato il bandolo dell'intricata matassa rivolgendo l'attenzione al termine *syllaba*. Veramente Guido in questo capitolo del Micrologus la prende sempre in senso *musicale*; ma – mi domandai – non potrebbe anche averla presa in senso *letterario?* Al dubbio subentrò la certezza per due ragioni, la prima perchè solo dando un senso *letterario* al termine *syllaba* il precetto ha un senso vero, chiaro e di alta im-

(1) Ringrazio qui vivamente il rev. don Baralli delle spiegazioni e delucidazioni fornitemi circa il passo di Aribone e di Guido.

portanza; la seconda perchè Guido stesso comincia il capitolo col parlare di *sillabe* in senso *grammaticale*, e dà il nome di *sillabe* alle formule musicali precisamente per l' analogia che hanno colle *lettere* e colle *sillabe* del verso: « quemadmodum in metris sunt litterae et *syllabae* », ecc. Pertanto, siccome dando un significato musicale al termine *syllaba*, il precetto non ha senso alcuno, mentre ne ha uno e ottimo nel senso *letterario*, io credo che tale sia stata anche la mente di Guido. E allora quel precetto vuol dir questo: « qualche volta una *sillaba del testo* abbia uno o più *neumi-accenti*: e qualche volta al contrario un *neuma-accento* sia diviso ossia *sciolto* in più *sillabe del testo* ». Come il lettore vede, noi qui vediamo enunziata una delle leggi del *Cursus*, la legge cioè della *contrazione* e dello *scioglimento* degli elementi del piede musicale. « Una syllaba unam vel plures habeat neumas »: ecco la forma *contratta*. « Una neuma plures dividatur in syllabas »: ecco la forma *sciolta*. Per maggior chiarezza illustro il precetto guidoniano con qualche esempio che tolgo dall' inizio di un'antifona di 7° tono assai ben nota.

Nel 1° di questi esempi sulla vocale *O* stanno una *clivis* e un *podatus* che formano uno *spondeo* a forma *contratta*. Qui si verifica la prima regola di Guido: « una syllaba unam vel plures habeat neumas ». Nell'esempio 2° la *clivis* e il *podatus* vengono distribuite a due sillabe grammaticali differenti; si ha così uno *spondeo* a forma *tipica*. Nell' esempio 3° viene sciolto il *podatus*, e nel 4° oltre il *podatus* si scioglie anche la *clivis* iniziale: si ha così un *dattilo* nel 3°, e un *proceleumatico* nel 4°, che sono due forme *sciolte* dello *spondeo*: è la seconda regola di Guido: « una neuma plures dividatur in syllabas ».

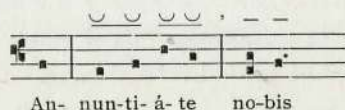
Nell'antifona *Quem vidistis pastores* delle Laudi del Natale trovo un' applicazione sorprendente della legge del Cursus enunziata da Guido. Questo nuovo esempio è più interessante e persuasivo del precedente in quanto che non si tratta di una melodia alla quale vengono applicati testi diversi da artisti forse diversi, ma di una melodia creata di getto da un solo artista, il quale ripete quattro volte la stessa cadenza, però sotto parole diverse. Noi quindi quasi vediamo l'artista *al lavoro* e lo sorprendiamo nell'atto che applica la legge guidoniana, sebbene Guido sia nato diversi secoli dopo.

Ecco le quattro clausole che si riscontrano nella suddetta antifona:

		– ◡ ◡	◡ ◡ –
1°		pastó- res	dí- ci- te
		◡ ◡ –	◡ ◡ –
2°	an-	nunti- à-	te no- bis
		◡ ◡ ◡ ◡	◡ ◡ –
3°	in-	terris quis ap-	pà- ru- it
		– –	◡ ◡ –
4°		Na- tum	vi- di-mus

In queste quattro cadenze lo *spondeo* finale apparisce sempre in forma *sciolta* ed è un *anapesto*. Al contrario il piede iniziale varia di forma per adattarsi ai varî testi. Nel n. 4° è in forma *tipica*. Nel n. 1° è sciolta la *clivis* (dattilo), nel n. 2° è sciolto il *podatus* (anapesto) e nel n. 3° sono sciolti *podatus* e *clivis* (proceleumatico).

Se nel piede finale invece di esservi una parola proparossitona ve ne fosse una parossitona, si avrebbe al posto dell'*anapesto* un piede a forma *tipica*, ossia uno *spondeo*, *contraendo* le due prime note in un *podatus*. Per esempio:

Veramente al n. 2° il testo termina con parola parossitona e l'artista avrebbe potuto benissimo ritmare a questo modo:

Ma egli ha preferito mantenere la forma *anapestica*, ossia *sciolta*, al piede finale; per conseguenza il cantore deve tener *breve* la prima sillaba accentata di *nobis* se non vuole svisare la cadenza.

Pertanto, ritornando alla regola di Guido, noi qui abbiamo che nel n. 4° le due sillabe di *natum* hanno ciascuna un *neuma*: «una syllaba unam vel plures habeat neumas»; nei nn. 1°, 2° e 3° questi neumi vengono sciolti e le note distribuite alle sillabe del testo: «una neuma plures dividatur in syllabas».

Il lettore giudichi se nell' interpretare a questo modo il testo oscuro di Guido io mi sia ingannato. A ogni modo egli si sarà certamente persuaso, 1° della poca chiarezza dei teorici medioevali, 2° delle difficoltà speciali che s'incontrano nell' interpretarli secondo il giusto senso, e 3° del perchè oggi i musicologi, basandosi sopra questi teorici, abbiano potuto costruire teorie e sistemi ritmici diametralmente opposti.

CAPITOLO XII.

Quadro generale delle cadenze musicali del canto gregoriano.

Le clausole musicali del cursus gregoriano sono identiche a quelle del cursus letterario già descritte, e perciò i due quadri di cadenze sono perfettameute eguali. V'ha però qualche piccola differenza. Primieramente nella musica gregoriana mai – che io sappia – ricorre la *breve* clausola *giambica* del 4° tipo letterario: *sanctīs' tŭīs* (cap. VII). La ragione è assai semplice; essa è troppo breve per chiudere una frase musicale. Però vi sono clausole equivalenti; difatti alcuni chiamano *cretica* (– ' ◡ –) questa cadenza; ora, come ben presto dirò, le cadenze *cretiche* formano nella musica gregoriana una famiglia di Cursus speciale. Dunque questo tipo di cadenza *giambica* (o *cretica*), così come è nel cursus letterario, non comparirà nel quadro generale del Cursus gregoriano.

In secondo luogo osservo che la clausola letteraria *spondeo-bacchea* (–́ – ' ◡ –́ –) è frequente nella musica liturgica, anzi è il tipo di molte cadenze salmodiche. Io però nel quadro che sarò per fare non l' ho messa come tipo a sè, ma l' ho annoverata tra le cadenze del Cursus *spondaico*. La ragione è questa: nella prosa, a causa della regolare posizione dell'accento e della cesura, la cadenza resta sempre invariata e riconoscibilissima. Ma nella musica, a motivo dell'indipendenza della clausola dall'accento tonico e per la moltiplicità di testi che vi si adattano, l'aspetto – dirò così – *esterno* della cadenza varia continuamente. Studiando questa cadenza nelle formole salmodiche, essa si presenta sotto i seguenti aspetti:

–́ – ' ◡ –́ –
A) meum intende

–́ – ◡ ' –́ –
B) Dominus noster

— ⏑́ ⏑ ’ —́ —
C) defecit sanctus

— ⏑̆ ⏑ ’ —́ —
D) mi-hi intel- lectum.

Perciò ad evitare una possibile confusione ho creduto opportuno inquadrare questa cadenza tra le cadenze *spondaiche* col titolo di *antibaccheo–spondaica* (– – ⏑ ’ – –).

Alle cadenze spondaiche ne aggiungo un’altra che chiamo *molosso–spondaica.* Questa non comparisce tra le cadenze del cursus letterario per una ragione assai ovvia. Abbiamo visto che nella prosa la clausola finale è compresa tra due accenti tonici principali ed ha il suo inizio dalla sillaba che porta il primo accento. Ora, secondo le leggi della lingua latina, l’ accento cade sempre sulla penultima sillaba quando questa è *lunga.* Ne segue che quando il piede iniziale d’ una cadenza qualsiasi è un *molosso* (– –́ –) questo in realtà non viene considerato come tale, perchè la prima sua sillaba *lunga* è tagliata fuori della cadenza. Perciò il piede iniziale non è un *molosso* ma uno *spondeo.* Eccone qualche esempio tolto dalla prosa Leonina:

—	—́ — ’	—́ —	
ser-	ví-lem	for-mam	(II, 2)
hu-	má-nae	cárnis	(IV, 5)
na-	tú-rae	nó-strae	(V, 3).

Dunque, a causa della legge dell’accento, una cadenza *molosso–spondaica* (o anche *molosso–cretica* e *dimolossea*) nella prosa non comparisce affatto. Ma nella musica, e sopratutto nei canti neumatici, dove abbondano i piedi senza parole e a forma *contratta,* la cosa va diversamente; la cadenza *molosso–spondaica* è bene accolta e ricorre di sovente. Perciò essa comparirà nel quadro delle cadenze musicali *spondaiche.*

Da ultimo osservo che come nella prosa così anche nella musica, la cadenza *cretica* non dovrebbe costituire un cursus a sè e fondamentale, perchè il *cretico* in fine di clausola non è che una forma *sciolta* dello *spondeo.* Ma nella musica gregoriana il *cretico* finale ricorre tanto frequentemente che per maggior comodità e chiarezza

ho stimato opportuno farne un quadro a parte. Con ciò però non intendo considerare queste cadenze cretiche formalmente e sostanzialmente diverse dalle cadenze del *cursus spondaico*; tanto vero, che i piedi iniziali di tutte le cadenze cretiche sono gli stessi che quelli delle cadenze spondaiche.

Ciò posto e considerando che nel concetto di Cicerone e di Quintiliano, il piede finale è quello che caratterizza il cursus e gli dà il nome, io nella musica gregoriana distinguo quattro specie o famiglie o tipi di cursus, il *molosseo*, lo *spondaico*, il *cretico* (2ª forma dello *spondaico*) e l'*epitriteo*. Eccone il quadro generale, nel quale, per brevità, pongo solo le forme *tipiche* dei piedi:

I. — Cursus molosseo.

Principale:	1°	Cadenza	**coreo molossea:**	– ◡ ’ – – –
Secondarie	2°	»	**spondeo-molossea:**	– – ’ – – –
	3°	»	**cretico-molossea:**	– ◡ – ’ – – –

II. — Cursus spondaico.

1°	Cadenza	**cretico-spondaica:**	– ◡ – ’ – –
2°	»	**coreo-spondaica:**	– ◡ ’ – –
3°	»	**dispondaica:**	– – ’ – –
4°	»	(1) **antibaccheo-spondaica:**	– – ◡ ’ – –
5°	»	(2) **molosso-spondaica:**	– – – ’ – –

III. — Cursus cretico.

1°	Cadenza	**dicretica:**	– ◡ – ’ – ◡ –
2°	»	**coreo-cretica:**	– ◡ ’ – ◡ –
3°	»	**spondeo-cretica:**	– – ’ – ◡ –
4°	»	**antibaccheo-cretica:**	– – ◡ ’ – ◡ –
5°	»	(3) **molosso-cretica:**	– – – ’ – ◡ –

(1) È la *spondeo-bacchea* (– – ’ ◡ – –) della prosa.

(2) È soltanto *musicale*.

(3) Solo *musicale*.

IV. — Cursus epitriteo.

A) **Piede iniziale proparossitono.**

1° Epitrito *primo*: ⏑́ ⏑ ⏑' ⏑ — —́ —
2° » *secondo*: ⏑́ ⏑ ⏑' — ⏑ —́ —
3° » *quarto*: ⏑́ ⏑ ⏑' — — —́ ⏑

B) **Piede iniziale parossitono.**

1° Epitrito *primo*: { —́ ⏑ / — — / (⏑ –) } ⏑ — —́ —

2° » *secondo*: { —́ ⏑ / — — / (⏑ –) } — ⏑ —́ —

3° » *quarto*: { —́ ⏑ / — — / (⏑ –) } — — —́ ⏑

Eccezioni.

1° Qualche volta s'incontrano cadenze a doppio *molosso*: ma sono rarissime; forse si potrebbe discutere se sono autentiche. Del resto si possono benissimo ridurre a cadenze *spondeo-molossee* (I. 2°). Lo stesso dico riguardo a qualche cadenza *antibaccheo-molossea* (— — ⏑' — — —) la quale può ridursi alla cadenza normale e principale *coreo-molossea* (— ⏑' — — —). Alle volte, specialmente in certi *alleluja* in fine di antifone e canti neumatici, il *molosso* finale è preceduto da un *giambo* (⏑ — ' — — —) (1). I casi di questa cadenza essendo assai pochi è meglio considerarli come eccezionali.

2° Tra le eccezioni annovero qualche cadenza *giambo-spondaica* che qua e là ricorre specialmente negli *alleluja* che chiudono le

(1) Ecco per es. l'*allelúia* finale dell'Introito della domenica *in Albis*:

⏑ — ' — — —

Alle- lú- ja

antifone a stile *sillabico* [1]. Del resto, questa cadenza, nella sua brevità, può considerarsi come una cadenza semplicemente *molossea* nella quale il *molosso* è preceduto da una sillaba o tempo *breve*, secondo il già riferito precetto di Quintiliano: « apparet *molosson* quoque clausolae convenire dum habeat, ex quocumque pede, ante se *brevem* ». Alle volte niente vieta di considerarlo come appartenente al *cursus-epitriteo*; infatti l'epitrito 1° (◡ – – –) non è in sostanza che un piede *doppio* formato da un *giambo* e da uno *spondeo* (◡ –' – –) intimamente collegati.

3° Per spiegarsi queste ed altre eccezioni, non solo è necessario aver presente il noto adagio: « ogni regola ha le sue eccezioni »; ma anche e molto più che spesso i Codici gregoriani non sono concordi nella stessa melodia. In questi casi, quale, tra le tante varianti, ha la versione genuina? *A priori* nulla si può decidere: solo un attento esame critico può far cadere la scelta sull'una a preferenza delle altre. Il lettore già vede che per poter stabilire il cursus delle melodie gregoriane e formare dei quadri ben precisi sarebbe prima necessario possedere una lezione *genuina* o almeno eminentemente *critica*. Ora questa non l'abbiamo ancora, se non forse pel solo *Graduale*, edito dalla tipografia Vaticana. Per le antifone dell'officio non abbiamo una lezione sicura di cui si possa fidare. Io in generale mi sono servito dell'*Antifonario* di Hartker il quale, per la sua provenienza e veneranda antichità, merita fede e si presta benissimo a uno studio serio.

Nello stato attuale della restaurazione gregoriana è dunque necessario limitarsi a un quadro di clausole approssimativo; solo in seguito, col progredire degli studi critici, si potrà meglio particolareggiare e precisare quello che io in questo Studio intendo solo stabilire in linea generale. Quel che importa è la tesi fondamentale; i particolari verranno poi.

(1) Tali per es. sono molti *alleluia* che nel tempo pasquale bisogna aggiungere alle antifone dell'Officio.

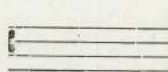
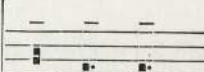
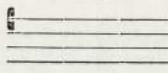
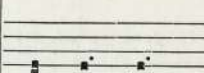
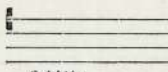
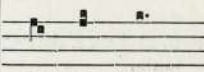
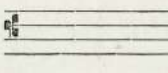
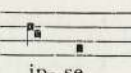
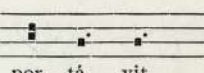
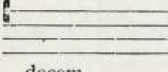
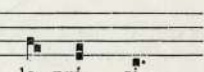
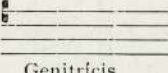
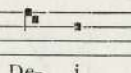
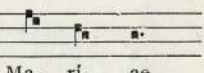
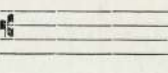
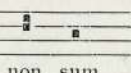
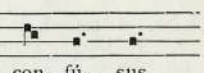
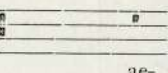
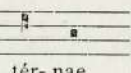
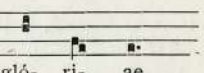
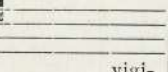
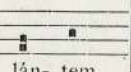
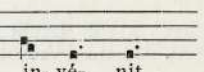
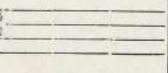
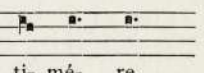
CAPITOLO XIII.

Esempi di tutte le clausole musicali gregoriane.

Come di tutte le clausole del cursus letterario furono dati numerosi esempî, così anche intendo di fare pel cursus gregoriano. Il presente capitolo, pertanto, serve a illustrare il quadro descritto nel capitolo precedente. Saranno dati esempî di clausole non solo di forma *tipica*, ma anche di forma *sciolta* e forma *contratta*. Avverto il lettore che alle volte capitano clausole a forma *mista*, clausole cioè nelle quali, p. es., un piede ha la forma *sciolta* e l'altro ha la forma *contratta*. Di siffatte clausole non occorre dare esempî a parte; il lettore le riconoscerà e qualificherà facilmente da sè.

Noto che i numeri arabici e romani si riferiscono al quadro generale del capitolo precedente.

Gli esempî tolti dai canti della Messa si riferiscono sempre all'edizione Vaticana, alla quale mi sono strettamente attenuto. Pei canti dell'Officio seguo sempre la lezione di Hartker, salvo i casi nei quali questa lezione mi è sembrata o incerta o evidentemente erronea [1].

Avverto da ultimo che non di tutte le clausole posso dare esempî secondo le tre forme. Alcune di esse, specialmente quelle piuttosto lunghe, ricorrono solo nei canti neumatici e fioriti; i piedi perciò hanno sempre o quasi sempre la forma *contratta*. Ciò premesso, veniamo agli esempî che sono l'oggetto del presente capitolo.

(1) Questo antifonario *abbonda* di suoni *liquescenti*; non sempre perciò si possono essi considerare come suoni *reali*.

I.

CURSUS MOLOSSEO

1. Cadenza Coreo-molossea

a) Forma tipica.

b) Forma sciolta

c) Forma contratta.

2. Cadenza spondeo-molossea

a) Forma tipica.

b) **Forma sciolta.**

Forma contratta.

3. Cadenza cretico-molossea

Forme miste.

II.

CURSUS SPONDAICO

1. Cadenza cretico-spondaica

a) **Forma tipica.**

		— ∪ —	— —
Ant. 2ª alle Laudi della Dom. I d'Avvento.	Iuncundáre	fí- li- a	Si- on
Antif. 1ª alle Laudi di S. Agnese.	turpi-	tú di- nis	lo- cum
Antif. 2ª alle Laudi dei Confess. non Pont.	in gàudium	Do- mi- ni	tu- i
Introito della Settuag.		gé- mi- tus	mor- tis
Antif. al *Bened.* del Sab. delle Temp. d'Avv.	super-	vé- ni- et	in te
Antif. 2ª dei II Vespri dei Martiri.		vi- cé- runt	re- gna
Antif. al *Bened.* della Dom XVI dopo Pent.	man-	du- cá- re	pa- nem
Antif. « *O Doctor* » dei SS. Dottori.		Fi- li- um	De- i
Antif. al *Magnif.* del Sabato avanti la Dom. I d'Ottobre.	et in	prae- cép- tis	su- is
Intr. della Messa « *Vultum tuum* ».	ad-	du- cén- tur	ti- bi

b) **Forma sciolta.**

a) Forma contratta.

2. Cadenza coreo-spondaica

a) **Forma tipica.**

b) Forma sciolta.

c) Forma contratta.

3. Cadenza dispondaica

a) **Forma tipica.**

b) **Forma sciolta.**

c) Forma contratta.

4° Cadenza antibaccheo–spondaica

a) **Forma tipica e sciolta.**

b) Forma contratta.

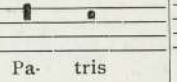
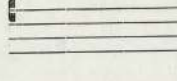
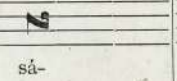
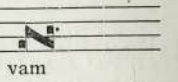
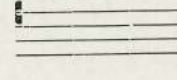
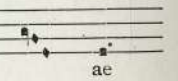
5° Cadenza molosso-spondaica (*)

Forme tipiche e contratte.

III.

CURSUS CRETICO

1° Cadenza dicretica

Forme tipiche sciolte e contratte.

2° Cadenza Coreo-cretica

a) **Forma tipica e sciolta.**

b) **Forma contratta.**

3° Cadenza spondeo-cretica

Forme tipiche, sciolte e contratte.

4° Cadenza antibaccheo-cretica

Forma contratta.

5° Cadenza molosso-cretica (*)

Forma contratta.

IV.

CURSUS EPITRITEO

1. Epitrito primo

a) **Forma tipica A** *(cursus velox).*

b) **Forma tipica B** *(cursus trispond.).*

2° Epitrito secondo

a) Forma tipica A *(cursus velox)*.

b) **Forma tipica B** *(cursus trispond.).*

c) **Forma contratta.**

Intr. della Dom. XII dopo Pentecoste.

Intr. della III Messa di Natale.

Offert. della fer. 3ª dopo la Dom. II di Quares.

Offert. della Dom. XIV dopo Pentecoste.

Offert. del Sab. vig. di Pentecoste.

Graduale della Domenica XVII dopo Pent.

Offert. della fer. 5ª dopo Pasqua.

Intr. della Dom. II dopo Pasqua.

Alleluja 2° dell'Ascensione.

Intr. della Domen. III dopo l'Epifania.

Introito dei SS. Innocenti.

Offert. della Dom. IV dopo Pasqua.

Allelúja della fer. 5ª dopo Pasqua.

Introito della Dom. XXI dopo Pentecoste.

Allelúja della Dom. III dopo Pasqua.

3° Epitrito quarto

a) **Forme tipiche e sciolte A. B.**

b) **Forma contratta.**

Resp. «*Obtulerunt*» della Purificazione.

Allelúja della Dom. IV dopo Pasqua.

Offert. della fer. 4ª delle Temp. di Pentecoste.

Graduale della Dom. I dopo Pentecoste.

Comm. della fer. 4ª dopo la Dom. II di Quares.

Graduale della Dom. II dell' Avvento.

Allelúja (1°) della feria 2ª dopo Pentecoste.

Graduale della Domenica IV d'Avvento.

Allelúja della Dom. V dopo Pentecoste.

Intr. della fer. 3ª dopo la Dom. I di Quares.

Tratto della Dom. II di Quaresima.

Grad. della Dom. IV d'Avvento.

Grad. della Domen. II dopo l'Epifania.

Tratto della fer. 4ª dopo la Dom. I di Quares.

CAPITOLO XIV.

Il piede musicale gregoriano e l'accento tonico latino.

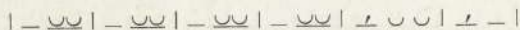
NELLA poesia classica greca e romana il piede ritmico era costituito unicamente da sillabe brevi e lunghe, intrecciate secondo determinate proporzioni. Queste sillabe potevano appartenere a parole diverse, anzi era legge universale di mai « far constare i singoli piedi delle singole parole. È brutto quindi quel verso d'Ennio:

spārsīs | hāstīs | lōngīs | cāmpūs | splēndĕt ĕt | hōrrēt.

Bisogna, adunque, affinchè l'armonia non venga meno, che i piedi siano collegati fra loro più strettamente che è possibile; il che si ottiene tanto meglio quanto più l'estensione delle singole parole differisce da quella dei singoli piedi » [1]. Il che vuol dire che nella poesia greco-romana il piede era *a cavallo* di due diverse parole. Da ciò conseguiva che l' accento *tonico* delle parole non entrava nella costituzione del piede ritmico, anzi « prima legge era che fra il ritmo metrico e l'accento prosastico fosse la maggior differenza possibile » [2]. Per conseguenza l'accento *tonico* poteva trovarsi tanto nella tesi che nell'arsi del piede, non solo, ma anche nella seconda sillaba *breve* quando l'arsi *lunga* veniva sciolta. Un esempio chiarirà quanto si è detto. Prendo i primi dieci versi della I Ecloga di Virgilio; trattandosi di versi esametri il cui ritmo è assai semplice e regolare, la dimostrazione riesce più evidente. Il movimento ritmico dell'esametro corrisponde alla battuta moderna $\frac{2}{4}$. Vi sono sei piedi corrispondenti a sei misure o « metri »; i primi quattro possono essere *spondei* o *dattili*, il quinto deve sempre essere un *dattilo* e l'ultimo uno *spondeo*.

(1) MÜLLER, *Metrica dei Greci e dei Romani*, cap. V, § 24.
(2) MÜLLER, ibid.

Eccone lo schema:

| — ⏕ | — ⏕ | — ⏕ | — ⏕ | ⏗ ⏑ ⏑ | ⏗ — |

Per maggior chiarezza traduco questi piedi in note moderne, dando alla *breve* il valore d'una *croma* e alla *lunga* quello d'una *semiminima*:

	t. a.	t. a.	t. a.	t. a.	t. a.	t. a.
Mel.	Tí-ty- re	tu *pá-tu-	lae *ré- cu	bans sub	tégmi- ne	fá- gi
	Syl- *vé-	strem *ténu-	i *mú-	sam medi-	tá- ris a-	vé- na
	nos *pátri-	ae *fí-	nes et	dúl- ci- a	línqui-mus	ár- va
	nos *pátri-	am *fú- gi-	mus *tú	Tí- ty- re	lén-tus in	úm- bra
	For- *mó-	sam re- so-	ná- re *dó	ces A-ma-	rýl- li- da	sýl- vas
Tit.	O Me-li-	boe- e *Dé-	us *no-	bis *haec	ó- ti- a	fé- cit
	nam-que *érit	il- le *mí-	hi *sém-	per *Déus	íl- li- us	á- ram
	sae- pe *té-	ner *nó-	stris ab o-	ví- li bus	ímbu- et	Á- gnus
	Il- le *mé-	as er-	rá- re *bó-	ves ut	cér-nis et	ip- sum
	Lú- de- re	quem *vél-	lem *cá- la-	mo per-	mí- sit a-	gré- sti

In questi 60 piedi l'accento tonico 25 volte si trova nell'arsi: e di questi 25 accenti in arsi, 6 si trovano sulla seconda sillaba breve del *dattilo* (— ⏑ ⏑́).

Da questi fatti e dalle sopradette leggi si deduce che nella poesia greco-romana (e lo stesso si dica della musica) l'*ictus* o la *pulsazione ritmica* dei piedi e del verso nulla avea a che vedere coll' accento *tonico* delle parole. V'ha dunque un contrasto tra questo ritmo e il ritmo della musica moderna, nella quale l'accento tonico per legge universale deve sempre coincidere col 1° tempo della battuta, vale a dire che l'*ictus ritmico* del piede musicale e la *forza tonica* della parola devono andare di pari passo. Oggi un accento tonico

in *levare* e, peggio ancora, in una *frazione* del *levare* causerebbe un urto antiritmico. Donde proviene questo contrasto? Forse che il popolo più esteta che sia mai esistito, quale era il popolo greco, non aveva quella finezza d'orecchio che pretendiamo aver noi? Nulla affatto. Per comprendere la ragione di questo diverso modo di considerare e trattare l'accento bisogna aver presente l'intima e sostanziale trasformazione subìta dalla lingua latina coll'andare dei secoli, in forza della quale, come le sillabe perdettero la loro quantità e divennero *isocrone*, così anche l'accento mutò il suo nativo valore. Al tempo classico gli *accenti* significavano soltanto le *elevazioni* e gli *abbassamenti* della voce che *parla* e che *canta*; in nessuna maniera significavano o la *forza* o la *lunghezza* delle sillabe e dei suoni. Sillaba accentata coll'accento *acuto* voleva dire sillaba emessa con un tono più *alto* e niente più. Gli accenti dunque producevano *melodia* ma non *ritmo* [1]. Questo valore *melodico* dell'accento lo dimostra sino all'evidenza ogni melodia gregoriana nella quale l'artista ha preso cura di porre le note acute quasi sempre sulle sillabe accentate del testo.

Ma, come ho detto, l'accento tonico pian pianino nella bocca del popolo mutò di natura: da *melodico* diventò *ritmico*, divenne cioè *forte* e *lungo*. Nacquero così le lingue moderne e la poesia moderna. In questa il ritmo e il verso sono prodotti non da sillabe brevi e lunghe, ma dal numero delle sillabe tutte eguali in durata, e dal ritorno periodico di uno o più accenti tonici sopra determinate sillabe. È chiara la differenza tra questa poesia e quella classica. Nella prima le sillabe si *contano*, in questa si *valutano*; nella prima il primo fattore del ritmo è l'accento *tonico*, in questa è il *piede metrico* indipendente dall'accento.

Poste così le cose non deve far maraviglia se la musica moderna, nata al momento della completa evoluzione della lingua latina, tratti l'accento latino in modo diverso dagli antichi e lo abbia posto a

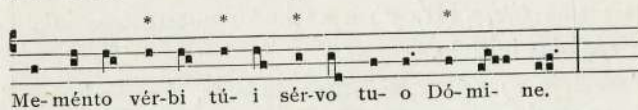
(1) *Accentus* è la traduzione letterale del greco *prosodia*. Ambedue i termini vogliono dire appunto « canto » o « *vicino al canto* ». Per questo motivo Marziano Cappella definì l'accento: germe della musica: « *accentus seminarium musices* ».

base del movimento ritmico. Ma è un errore il giudicare della musica antica greco-romana e della musica gregoriana alla stregua dei principî della musica moderna, come sarebbe grave errore giudicare la musica Palestriniana alla luce dei criteri e dei principî della musica che la seguì.

Per rendere maggiormente evidente quel che io ho affermato circa il valore *melodico* dell'accento latino, ritorno su quel che ho fugacemente accennato poc'anzi, vale a dire che l'artista gregoriano ha avuto sempre cura di mettere in evidenza l'accento, facendolo coincidere colle note più acute della melodia. Il fatto non è nuovo e ciascuno può verificarlo da sè. Io ho voluto esaminarlo assai da vicino e su larga scala, ed ho potuto constatare che, in media, su *dieci* casi di *arsi melodiche* della musica, *otto* coincidono coll'*arsi melodica* data dagli accenti del testo. Eccone due soli esempi:

Nel 1° di questi due esempi l'*arsi melodica* è evidentemente calcata sull' accento tonico, e ambedue vanno di pari passo. Nel 2° esempio si avvera lo stesso fenomeno. La voce nella sillaba *ad*, dopo essersi abbassata sino al *re*, si *rialza* sopra la sillaba accentara *Té*; il movimento continua e la nota più *acuta* si fa sentire sul *vá* di *levávi*: nell'*á* di *ánimam* tutta la frase musicale tocca il culmine; l'accento *tonico* coincide coll'accento *fraseologico*, e l'artista l'ha messo in rilievo lanciando d'una *quarta* la prima sillaba accentata di *ánimam*. La melodia ricade sulle sillabe *nimam*, si *rialza* ancora sul *mé* di *méam* per posarsi dolcemente sull'*am* finale. L'accento dunque nella musica gregoriana ha un valore eminentemente *melodico*: esso è fattore della *melodia*; e su di esso l'artista ha cal-

cate le più espressive e delicate linee e movenze del canto. Questo fatto è della più alta importanza e d'un valore estetico straordinario; esso dimostra la veneranda antichità a cui rimontano queste melodie, e l'arte finissima che le ha ispirate [1]. Di più è un criterio sicuro per giudicare delle varianti che i codici presentano intorno a una stessa melodia. In generale, *coeteris paribus*, si deve dare la preferenza a quella versione che meglio rispetta l'indole dell'accento.

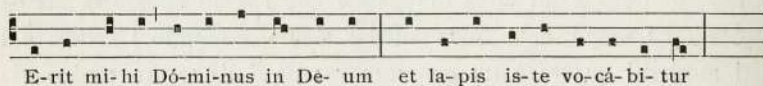
Finalmente, la natura prettamente melodica dell'accento latino spiega un altro fatto che tanto scandalizzò alcuni musicologi moderni al primo apparire delle melodie gregoriane *tradizionali*. Quantunque l'artista gregoriano disponga le note sulle singole sillabe del testo con quella libertà che il buon gusto e l'equilibrio ritmico richiedono, pure è un fatto innegabile che spesso spesso la sillaba accentata ha meno note della sillaba finale. Secondo i criteri e i gusti moderni questo è un controsenso: oggi l'accento tonico essendo una *forza* e una *lunghezza*, ha sempre più numero di note, oppure una nota più lunga delle altre; e questo stesso criterio si seguì nei secoli di decadenza dai pseudo-riformatori del canto gregoriano, quando, abbreviando o allungando a casaccio le melodie, sempre però il maggior numero di note lo riservarono alla sillaba accentata. Ecco un esempio caratteristico tolto dalla prima frase del *Communio* della Dom. XX dopo Pentecoste:

Come è elegante e soave il movimento ritmico di questa frase appunto in forza della *brevità* di tutti quegli accenti!

Veda ora il lettore come questa stessa frase sia stata resa pesante e banale, dai sopradetti pseudo-riformatori:

(1) Sono persuaso che la musica sacra moderna si avvantaggerebbe di molto in semplicità, eleganza e bellezza estetica se i musicisti nel comporre si ispirassero di nuovo a questa tecnica greco-romana.

Resta dunque sufficientemente dimostrato che nella musica gregoriana l'accento tonico latino viene considerato e trattato secondo il concetto e il modo classico; esso è una *elevazione melodica* e non una *forza ritmica*; è - in moltissimi casi almeno - una *brevità* e non una *lunghezza*.

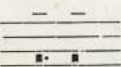
Con quanto si è detto finora resterebbe già dimostrata la indipendenza del piede musicale gregoriano dall'accento tonico. Ma questa tesi è di tale capitale importanza che è del tutto necessario insistervi maggiormente e corroborarla con esempî tolti dalle melodie stesse gregoriane.

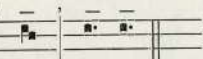
Ecco in primo luogo un'antifona assai comune alla quale hanno applicato una infinità di testi diversi:

Pel momento consideriamo solo la cadenza finale *dispondaica* nella sua forma *tipica* (II, 3°) e anche di questa esaminiamo solo il primo *spondeo* iniziale.

Nell'esempio *a*) *dómus*, il primo *podatus*, che costituisce la *tesi* dello spondeo, si trova sulla prima sillaba accentata *Dó*; abbiamo perciò che l'*ictus ritmico* e la *forza tonale* vanno di pari passo e combaciano. Questo caso si avvera sempre ogni qualvolta uno spondeo a forma tipica si trova sopra una parola dissillaba latina la quale, secondo le regola generale, ha sempre l'accento sulla penultima (*Déus, páter, nóster,* ecc.).

Negli altri due esempi *b*) e *c*) la cosa è alquanto diversa; l'accento tonico principale è sulla prima nota lunga del 2° spondeo, e sul 1° *podatus* del primo spondeo si trova soltanto una sillaba con accento secondario (praètióso, àllelúja).

Esaminiamo ora i casi di forme *sciolte* di questo stesso primo spondeo:

Negli esempi *A* l'accento tonico si trova sulla tesi del *dattilo*; *ictus* ritmico dunque e accento tonico combaciano. Al contrario, negli esempi *B*, l'accento è sul primo tempo *breve* dell'arsi; *ictus* ritmico dunque e accento tonico sono spostati.

Sciogliendo anche il primo *podatus*, abbiamo un *proceleumatico* di cui ecco alcuni esempi:

Nell'esempio *a*) il 1° e 3° tempo breve, che sono gli inizi uno della tesi e l'altro dell'arsi, hanno ciascuno un accento tonico *principale*. Nell'esempio *b*) l'accento tonico principale è solo sul 3° tempo breve, e nel 1° tempo avvi un accento secondario. Nel *c*) l'accento principale è solo nel 1° tempo; nel 3° v'è la sillaba atona *nus*, che però, secondo le leggi generali, porta un leggerissimo accento secondario. Finalmente in *c*) il 1° tempo non ha nè accento principale, nè accento secondario; l'unico accento si trova sul 3° tempo.

Come il lettore vede, gli accenti passano da una nota all'altra, e ciò non ostante il piede musicale resta invariato e invariabile.

Ecco un'altra cadenza:

L'esempio *A* rappresenta la cadenza *coreo-spondaica* (II, 2°) nella sua forma tipica. Trattandosi di piedi musicali dissillabi ai quali sono applicate due parole latine dissillabe o parossitone, accento tonico e *ictus* ritmico combaciano. Vediamo ora che cosa avviene nella forma *sciolta* del *coreo*. Nell'esempio *B* l'accento tonico è sul 1° tempo breve: al contrario, negli esempi *C*, l'accento o principale (*a*) o secondario (*c*) sta nel 2° tempo. Non è qui manifesta la indipendenza del piede musicale dalla forza tonale della parola?

Lo stesso fenomeno si avvera nel piede *cretico*.

In questa cadenza *cretico-spondaica* (II, 1°) il *cretico* iniziale ha l'accento tonico o sul 1° tempo lungo (*A*) o sul 2° tempo breve (*B*). Di più nell'esempio *B b* l'intero piede manca di accento principale e sul 2° tempo breve si trova soltanto un debole accento secondario. Esaminiamo le forme sciolte di questo piede:

Il caso *A* avviene ogni qualvolta il testo contiene un quadri sillabo proparossitono (. | . .), per cui occorre sciogliere la lunga finale del *cretico.* L'accento tonico perciò si trova sul tempo breve del cretico. Se al contrario il testo presenta o due dissillabi (*B b*) o un quadrisillabo parossitono (*B a*), si scioglie solo il *podatus* iniziale. Nel primo caso vi sono due accenti tonici principali, il 1° sul primo e il 2° sul terzo tempo breve (*b*); nel secondo caso vi è un solo accento tonico principale sul terzo tempo breve; il primo tempo o è senza alcun accento, oppure ha appena un accento secondario.

Curioso è il caso *c*: si avvera ogni qualvolta sul piede musicale si trova un trisillabo proparossitono seguìto da una sillaba atona (*B. c*) | . . '.); l'accento tonico principale si trova solo al 1° tempo breve. Tutti gli altri tempi del piede o sono senza accenti, oppure ve ne ha un solo secondario sul 3° tempo breve (*Dóminŭm*).

Lo schema *C* si avvera quando sotto il piede musicale si trovano cinque sillabe del testo, a causa delle quali bisogna sciogliere ambedue le sillabe musicali lunghe del cretico. Il pentasillabo si può presentare sotto due forme. Nella forma *a*) il pentasillabo è proparossitono e l'accento principale si trova per conseguenza sul 3° tempo breve; nella forma *b*) il pentasillabo comincia con un piede tonico dattilico (*sédeat, mágna est*) seguìto o da un dissillabo (*fídes*) o da due sillabe atone (*cŭm prin-*). È evidente che l'accento tonico principale si trova solo sul 1° tempo breve; il 3° tempo breve, che negli esempi precedenti aveva sempre avuto un qualche accento o principale o secondario, qui non ne ha alcuno; e il 4° tempo breve, che finora non aveva mai portato accento, in questa forma ne ha o uno principale (*fídes*) o uno secondario (*cŭm prin-*). La lunga analisi fatta di questa cadenza avrà certamente convinto il lettore della *libertà* colla quale viene trattato l'accento nella musica gregoriana, e come il piede musicale si costituisce da sè indipendentemente dalla forza tonica. Proseguiamo ancora un altro po' nell'analisi dei fatti. Ecco un' altra cadenza *cretico-spondaica* assai ben nota; per brevità ne trascrivo solo le forme tipiche :

Il caso *A* si verifica quando sotto il cretico vi è un trisillabo proparossitono (| . .) e il caso *B* quando vi è un trisillabo parossitono (. | .). Secondo questi due casi l'accento tonico si trova o sul 1° (*A*) o sul 2° (*B*) tempo del piede musicale.

Studiamo un nuovo piede, il piede *antibaccheo* (– – ◡) anch'esso di tre sillabe metrico-musicali.

Quando sull'*antibaccheo* v'è un trisillabo proparossitono, l'accento tonico cade sul primo tempo lungo del piede (*A*); quando invece il testo presenta un trisillabo parossitono (*B*) l'accento o principale (*a*) o secondario (*b*) cade sul 2° tempo lungo. Abbiamo dunque lo stesso spostamento d'accento che abbiamo osservato negli altri piedi. Vediamo le forme sciolte:

Nella forma *A* l'accento tonico cade sul 1° tempo breve perchè il quadrisillabo comincia con un piede tonico dattilico (| . . ' . .). Il 3° tempo lungo (il *podatus*) o non ha accento, oppure ne ha uno secondario assai debole (*Vírginè*). Nella forma *B*, nella quale il testo presenta sempre un polisillabo parossitono, l'accento tonico cade sempre sul 3° tempo del piede, ossia sul *podatus*. Sul 1° tempo breve vi è o un accento secondario (*a*) oppure anche un accento principale (*b*).

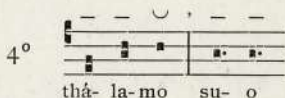
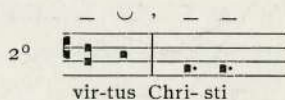
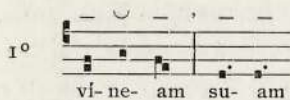
Credo che i numerosi fatti analizzati in questo Capitolo siano più che sufficienti per dimostrare l'indipendenza del piede metrico-musicale gregoriano dall'accento tonico delle parole. Io non ho recati che esempî di piedi in forma o tipica o sciolta perchè la cosa si presentava assai più semplice, trattandosi di cadenze alle quali si

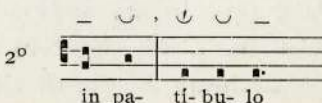
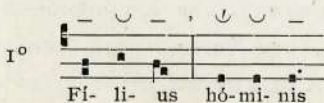
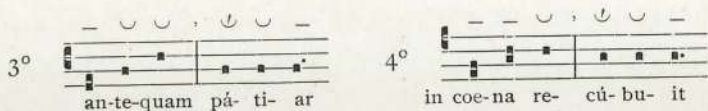
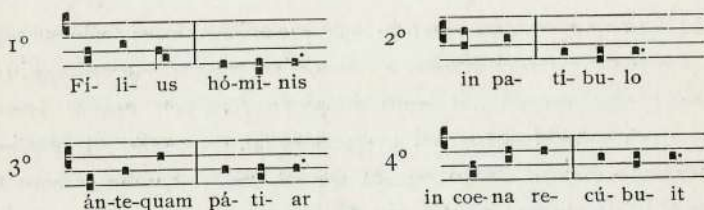
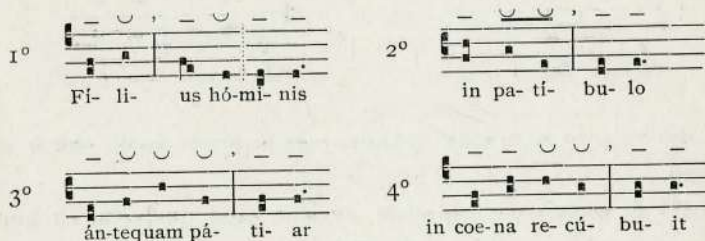
sono applicati numerosi testi. Ma la tesi vale anche e molto più per i piedi in forma contratta. Difatti, dovendosi in questi riunire sotto poche sillabe gli elementi musicali che nelle altre forme si trovano in sillabe di maggior numero, e di più dovendosi alle volte, come nei canti neumatici, riunire sotto una sola sillaba tutto un piede intero e anche due, tre e più piedi, viene di conseguenza che i piedi e il ritmo musicale si costituiscono da sè, e l'accento si trova sopra quei piedi o parti di piedi nei quali l'artista avrà creduto più opportuno collocarlo.

Ciò che la musica concede al sacro testo è di sciogliere o contrarre (secondo il caso) gli elementi del piede, onde adattarsi alle sue esigenze; ma la musica, a sua volta, vuole conservati i suoi diritti per ciò che riguarda l'intimo suo essere. Nessuna *tirannia* dunque nè da parte della musica, nè da parte del testo, ma vicendevole rispetto e adattamento. Da ciò nasce quell'armonia tra melodia e parole che tutti ammiriamo nel canto gregoriano. In questo canto la melodia si delinea piana, limpida, calma e maestosa; e la declamazione delle parole riesce facile, naturale e scorrevole. Spetta al buon gusto del compositore e anche del cantore il saper convenientemente armonizzare questi due elementi, testo e musica.

CAPITOLO XV.

Una cadenza spondaica speciale.

NEL Cursus *spondaico*, quando la *prima* sillaba lunga dello spondeo *finale* deve essere sciolta, a causa d'un trisillabo proparossitono che alle volte presenta il testo, il piede musicale *sciolto* prende presso i più antichi antifonarî gregoriani (p. es. quello di Hartker) una forma *melodica* differente da quella che dovrebbe essere secondo le leggi comuni del *Cursus*. Qualcuno, a prima vista, potrebbe credere di trovarsi innanzi a un tipo *nuovo* e *speciale* di cadenza, il che non è. Scendiamo agli esempi. Ecco alcune cadenze spondaiche, a forma tipica normale, che il lettore già conosce:

Consideriamo in queste cadenze solo il piede finale che è uno spondeo.

Nulla di nuovo e di speciale avviene ogni qualvolta su quelle due note lunghe trovasi un dissillabo. Supponiamo ora che su di esse debbasi cantare un trisillabo proparossitono; secondo la regola si scioglie la prima nota lunga in due note brevi e lo spondeo finale prende la seguente forma melodica:

Così dovrebbe essere; ma difatto così non è, almeno nell'antifonario di Hartker e in molti altri antifonarî antichi. In questi lo spondeo finale sciolto, a causa del proparossitono, si trova modificato e ampliato a questo modo:

Abbiamo qui una cadenza nuova? Io credo di no; infatti poichè questo fenomeno si avvera in tutte le cadenze spondaiche, qualunque sia il piede iniziale, se si trattasse di una vera nuova cadenza, al capitare di una parola proparossitona in fine di ogni frase, tutte le cadenze spondaiche verrebbero snaturate completamente. Chi infatti può dire che sia legittimo e ragionevole il seguente modo di ritmare le suddette cadenze?

Ritmando così, la cadenza *cretico-spondaica* (1°) diventa *epitritea* (IV B. 2°), la *coreo-spondaica* (2°) diventa *dispondaica*, la *dispondaica* (3°) diventa *cretico-spondaica*, e finalmente l'*antibaccheo-spondaica* (4°) diventa *molosso-spondaica*, il che assolutamente è inammissibile. E poi chi è che non senta l'urto ritmico prodotto dallo spostamento dei diversi elementi metrici del piede e dell'ac-

cento? Qualcuno forse potrebbe dire che il piede finale da *spondeo* siasi cangiato in *baccheo*, a questo modo:

Anch'io in principio credeva che la cosa si potesse spiegare a questo modo; ma ho dovuto ricredermi per varî motivi. Primieramente nel vero cursus *baccheo*, il *baccheo* finale è preceduto solo da uno *spondeo*:

— — , ∪ — —

nella musica gregoriana invece dovremmo ammettere come principio generale che il *baccheo* possa essere preceduto da un piede qualsiasi.

In secondo luogo nella cadenza *bacchea* l'accento cade sempre sulla seconda sillaba lunga:

— — , ∪ —́ —

in gregoriano al contrario l'accento poggerebbe sempre e per principio generale sulla prima sillaba breve:

— — , ∪́ — —

Nè si dica che a causa dell'indipendenza del piede dall'accento tonico, già dimostrata nel capitolo precedente, nulla vieta che l'accento possa stare su quel primo tempo breve, perchè: 1° quella *fissità* d'accento sullo stesso tempo non è conforme all'indole gregoriana; 2° perchè la vera cadenza *bacchea* gregoriana MAI ha l'accento su quel tempo breve. Difatti io già dissi al capitolo XII che, per riguardo all'accento, la cadenza *spondeo-bacchea* in gregoriano si presenta sotto questi soli aspetti:

A. — — , ∪ —́ —
B. —́ — ∪ , —́ —
C. — —́ ∪ , —́ —
D. — —̌ ∪ , —́ —

È per questo che la cadenza *spondeo-bacchea* letteraria (— —' ᴗ ⊥ —) io l'ho, in musica, annoverata fra le cadenze *spondaiche*, chiamandola *antibaccheo-spondaica* (— — ᴗ' ⊥ —).

Per tutti questi motivi io credo che bisogna scartare questo secondo modo di considerare la modificazione delle sopradette cadenze.

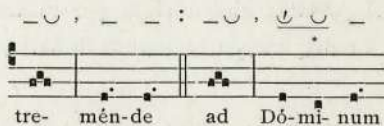
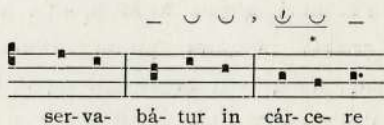
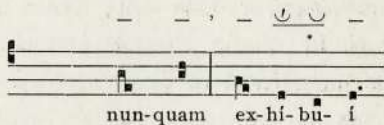
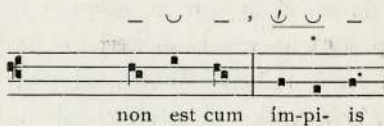
Ciò posto, io credo che si tratti soltanto d' una semplice modificazione accidentale; ed ecco perchè e come avviene.

Consideriamo bene queste tre forme di melodia nello spondeo finale sciolto.

Nell'esempio *a* esso trovasi nel suo stato normale; la prima nota lunga della forma tipica si è sciolta in due note semplici brevi che si cantano sullo stesso grado (*re*) della nota lunga dalla quale provengono. Nessun urto ritmico qui sente l'orecchio, nessun spostamento d'accento, nessun mutamento di cadenza. Tutto è a posto, tutto è normale. Tuttavia se quelle due note brevi all'*unisono* (*re-re*) *ritmicamente* considerate sono giuste e al proprio posto, *melodicamente* però sono di cattivo gusto e di cattivo effetto. Nulla vi è di più antimelodico, antimusicale, antiestetico quanto quelle *tre* note finali all'*unisono*. Un artista finissimo greco-romano non poteva sopportarle e ammetterle.

Nell'esempio *b* viene rimediato a questo inconveniente facendo discendere la seconda nota *breve* sul *do*. Questa discesa dà vita alla melodia e le conferisce un po' di eleganza. Di più quel movimento discendente è in pieno carattere gregoriano; l'accento tonico che è *elevazione* di tono, si trova veramente *elevato* al disopra della se-

conda sillaba atona che, abbassandosi, mette bene in evidenza e in rilievo l'accento stesso.

Cadenze *melodiche* di questo genere si incontrano facilmente nel repertorio gregoriano. Vale la pena trascriverne alcuni esempi:

Questi esempî tratti da antifonarî di epoca più recente e che non ammettono la forma modificata della quale ci occupiamo, mostrano come si abbia sentito il bisogno di far *modulare* quelle due note *unisone* e come la sostituzione della formola *b* alla formola *a* si sia fatta in modo assai naturale e spontaneo.

Ora il passaggio dalla formola *b* a quella *c* è anch'esso naturalissimo, anzi *immediato*. In sostanza la seconda nota del *podatus* che han posto sulla seconda sillaba non è che una semplice *anticipazione melodica* della nota *re* finale; *anticipazione* che si farebbe spontaneamente ancorchè non fosse scritta. Quel *podatus* dunque

è una *fioritura* assai naturale e graziosa. La formola *a* è antimelodica e antiestetica; la formola *b* è melodica ed elegante; la formola *c* è aristocratica e degna del gusto finissimo greco-romano.

Dunque le tre forme *a*, *b* e *c* non sono *ritmicamente* diverse; nè quel *podatus* che fiorisce per motivo dell' *anticipazione* sulla seconda sillaba, cangia la natura della cadenza che resta sempre *spondaica*.

Quanto all' esecuzione pratica osservo che non bisogna molto gravare la voce su quel *podatus*, anzi bisogna scorrerlo *leggermente e con grazia*. Desumo questa regola pratica oltre che dalle cose suesposte, anche dal modo col quale l'*Antifonario* di Hartker designa l' esecuzione della *clivis* quando questa proviene da una semplice *anticipazione* della nota *finale* nelle clausole spondaiche *discendenti*. In queste clausole la melodia discende; per sè non vi sarebbe un particolare motivo *estetico* per scrivere una *anticipazione*; ma questa, come abbiamo detto, nascendo naturalmente e quasi da sè, facilmente si opera e produce una *clivis*, come nel caso precedentemente analizzato produceva un *podatus*. Ora su questa *clivis* l'*Antifonario* di Hartker scrive sempre un *c* che vuol dire *celeriter*; ciò in altri termini significa che bisogna eseguirla *leggermente*, senza fermarsi di soverchio sopra di essa. Per analogia applico questa regola anche al *podatus* delle clausole proparossitone *ascendenti*.

Ecco alcuni esempi di *clivis* nate da *anticipazione* della nota finale nelle cadenze discendenti. A sinistra scrivo la cadenza come la trovo negli Antifonarî recenti; a destra vi pongo la versione di Hartker.

È degno di nota un caso di anticipazione *ascendente* nella prima cadenza d'una antifona molto comune, che qui trascrivo:

Consideriamo soltanto il piede spondaico finale.

La formola A ricorre per le sole frasi terminanti in parole parossitone. Essa è l'unica che si riscontra nell'*Antifonario* di Hartker e perciò suppongo che sia genuina e originale. In seguito le fu sostituita la formola B, forse per riempire il vuoto che sta in quel salto di terza maggiore *fa-la*. Quando invece il testo termina con parola proparossitona si usa sempre, nei vecchi Antifonari almeno, la formola E. Come questa si è formata? Io credo si sia formata dalle formole C e D, delle quali però non trovo esempi. La formola C traduce *ad literam*, sciogliendolo, il podatus A; la formola D

all' opposto traduce, sciogliendolo, lo *scandicus* B. Aggiungendo alla formola D l'*anticipazione*, si ottiene la formola A, propria delle cadenze proparossitone.

Esempî di note anticipate si incontrano facilmente nel repertorio gregoriano. In queste anticipazioni si scorge anche chiaramente la preoccupazione degli artisti gregoriani di non caricare di note la sillaba accentata.

È per questo motivo che quando, per es., essi devono sciogliere un *climacus* o uno *scandicus* sopra una cadenza proparossitona, alla sillaba accentata assegnano una sola nota, e due note alla sillaba debole intermedia.

A compimento di quanto è stato detto in questo capitolo, noto che non in tutte le cadenze spondaiche a forma sciolta si opera *di fatto* l'anticipazione suddetta. Passandole in rivista nell'*Antifonario* di Hartker ho trovato che lo spondeo della prima cadenza dell'antifona di 4° tono trasportato che già abbiamo esaminatá, e quello della cadenza intermedia dell'antifona di 7° tono del tipo dell'*Ecce sacerdos magnus*, si sciolgono sempre secondo la legge comune, senza alcuna sorta di anticipazione melodica. Nel caso quindi che la cadenza si chiuda sopra una parola proparossitona, essa si canta sempre a questo modo:

CAPITOLO XVI.

Il semipiede finale nelle cadenze musicali gregoriane.

Avviene nella poesia classica greco-romana che non sempre il verso termina con piede intero. Così, p. es., in una serie trocaica il piede finale ha solo la *thesis* e manca di *arsis*.

–́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́

Questi versi, con termine greco, si chiamano *catalettici*.

Nelle frasi gregoriane avviene qualche cosa di consimile, in quanto che alle volte il piede finale d'una cadenza è solo a metà. Abbiamo quindi una cadenza che possiamo chiamare *catalettica*.

Dico però subito che l'artista gregoriano mai *per principio* chiude le cadenze in modo *catalettico*; di regola generale esse hanno sempre il piede finale completo. Ma avviene non di raro: 1° che si debba *applicare* ad altri testi una cadenza prestabilita; 2° che il testo sia troppo breve, ed inoltre 3° che termini con parola proparossitona, oppure con monosillabo. In questi casi, per poter bene armonizzare testo e musica, l'artista ricorre a questo espediente di rendere *catalettico* il piede finale. Veniamo agli esempi.

Ecco una prima cadenza nel suo stato normale:

	— ⏑ ⏑	, — —
bel-	lá- tor	for- tis
et	á- it	il- li
orati-	ó- nis	no- nam
sicut	do- lor	me- us

	a- ni- mae	me- ae
	De- um de-	monstrat
	Dó- mi- nus	no- ster
ad	cru- ci- fi-	gén-dum
in	pe- di- bus	e- jus

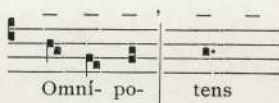
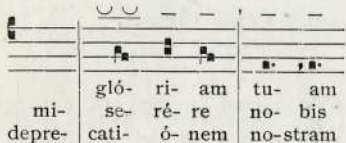
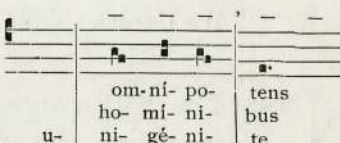
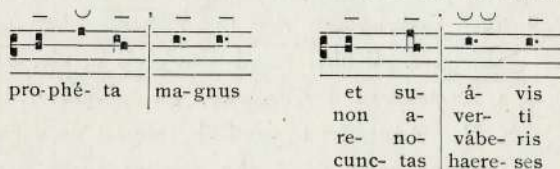
Ora, a causa della *brevità* di altri testi e del proparossitono finale, l'ultimo spondeo resta dimezzato così:

Un secondo esempio:

Nei *Gloria* delle Messe, quando l'artista vuol applicare un testo breve e proparossitono ad una clausola musicale spondaica, facilmente ricorre alla *catalessi*. Scelgo in primo luogo l'antichissimo e ben noto *Gloria* della Messa *in Dominicis infra annum* (Vatic. XI):

Ecco altri tre *Gloria*:

Gloria della Messa XIII.

(1) Modificazione *melodica*, per via di *inversione*, dei due tempi primi componenti la prima *lunga* del *cretico*.

Glòria della Messa IV.

Qualche volta si verifica un altro caso, quello cioè di modificazione del piede iniziale, piuttosto che del piede finale, d'una cadenza prestabilita, modificazione che dà luogo a una vera sostituzione. Ciò avviene quando il piede musicale richiederebbe tre sillabe del testo, e questo non ne ha che due. Eccone un esempio:

Per far comparire il piede intero si potrebbe *contrarre* il cretico a questo modo:

Ma quello *scandicus* suona male, e l'artista ben a ragione ha voluto evitarlo. D'altra parte è contro l'indole dello stile sillabico la forma *contratta* dei piedi, la quale deve essere assai rara.

Altri casi di forme abbreviate del piede iniziale il lettore li troverà facilmente nel repertorio gregoriano. Essi però sono semplici eccezioni dovute alle condizioni del testo, eccezioni che non derogano alle leggi universali del Cursus. Piuttosto è necessario che queste modificazioni o sostituzioni sieno tenute presenti da coloro i quali si accingono ad adattare testi nuovi a melodie antiche.

P. M. Ferretti

CAPITOLO XVII.

Il « Cursus » della Salmodia della Messa.

Nel capitolo XIII abbiamo dato numerosi esempi di ciascuna cadenza musicale gregoriana, tolti quà e là nel vasto repertorio gregoriano. Ora è tempo di scendere alquanto al particolare ed esaminare alcuni canti dal punto di vista della loro costituzione metrica. Incomincio dai *Recitativi* quali sono, p. es., i canti della *Salmodia*, del *Praefatio*, del *Pater noster*, dell'*Exultet*, ecc. Consacro questo capitolo esclusivamente alla *Salmodia* della Messa.

Prima di tutto osservo che vi è una differenza ben marcata tra i Recitativi suddetti e gli altri canti liturgici, p. es., gli *Introiti*, gli *Offertorî*, i *Responsorî*, i *Graduali*, gli *Alleluja*, le antifone dell'officio, ecc. Nei Recitativi le parti che hanno un valore ritmico sono solo le cadenze, vuoi finali che medie; tutto il rimanente, vale a dire l'*intonazione* e il *tenore* o corda di *recita*, servono solo a declamare il corpo del versetto e a preparare la cadenza; non hanno perciò una struttura ritmica determinata. Al contrario, negli altri canti, non solo la clausola ma anche l'inizio e tutto il decorso della frase hanno un valore e una fattura ritmica e metrica, determinata dall'artista e richiesta dalla natura stessa del sacro testo. Da ciò nasce una seconda differenza ed è che nei Recitativi a ogni fine di versetto e semiversetto, oppure a ogni fine di frase o semifrase, si applica sempre la stessa identica formola musicale in modo affatto stereotipato; mentre negli altri canti ogni periodo ha la sua melodia differente e la sua propria struttura metrica.

Da queste due differenze ne nasce una terza di somma importanza nella questione che forma l'oggetto di questo Studio, ed è

che essendo il Recitativo un canto stereotipato e *popolare*, esso ha e deve avere una costituzione metrica *fissa* e *intangibile*, di maniera che possa essere facilmente applicato a svariati versetti e frasi, senza però venirne a soffrire nella sua intrinseca ed essenziale costituzione. Ciò in altri termini vuol dire che nei Recitativi i piedi delle clausole hanno una forma *determinata* già dall'artista, una forma cioè o *tipica* o *sciolta* o *contratta* o anche *mista*, assolutamente *immutabile*. Data, p. es., una cadenza spondaica *tipica* (- -) questa non si può mai sciogliere in un *dattilo* (— ◡ ◡) o in un anapesto (◡ ◡ —); e così pure, data una cadenza *dattilica* (— ◡ ◡) questa non si può mai *contrarre* in uno spondeo (- -). Questa *immutabilità* non si ha affatto nelle antifone dell'officio e in tutti gli altri canti della Messa. In questi, salvo il rispetto che si deve avere al triplice stile sillabico, neumatico e fiorito, l'artista dà ai piedi della clausola quella forma che crede. Il lettore già intravede da sè la conseguenza di questo fatto, ed è che per le cadenze dei Recitativi occorre sempre un determinato numero di sillabe del testo [1], mentre nei canti a struttura diversa il numero delle sillabe può variare da cadenza a cadenza anche dello stesso tipo melodico.

Da quanto fin qui si è discorso intorno alla differenza tra i Recitativi e i canti antifonici e responsoriali, si rende manifesto il motivo per cui si è potuto scorgere l'influsso del Cursus tonico, a preferenza del metrico, sulla Salmodia e sui Recitativi in genere, e non sopra gli altri canti gregoriani. Solo infatti nella Salmodia è necessario un numero di sillabe tassativo e invariabile il quale può avere, e di fatto ha, una qualche analogia col numero delle sillabe che entrano a costituire il cursus tonico o *planus* o *tardus* o *velox*. Una clausola musicale a cinque sillabe, p. es., si è detta modellata sul cursus *planus* appunto perchè questo cursus risulta di cinque sillabe $(\underset{1}{\acute{}}\,\underset{2}{\cdot}\,\underset{3}{'}\,\underset{4}{\acute{}}\,\underset{5}{\cdot})$. All'opposto nel cursus *metrico* il numero delle sillabe è elemento affatto accessorio e variabilissimo, come già si è ampiamente dimostrato a suo luogo. Le seguenti cadenze sono tutte

(1) Salvo il caso della nota *sopranumeraria* di cui si parlerà più sotto.

dispondaiche; eppure quanto sono differenti il numero e la disposizione delle sillabe per l'una e per l'altra:

Petram Christum:	Sill.	n.	4
Sursum cordibus :	»	»	5
reperit culpam :	»	»	5
generis socia :	»	»	6

Ma l'aver riscontrato nei Recitativi una qualche analogia col cursus tonico, non vuol dire che esso sia stato di fatto il modellatore di quei canti. Chi ha veramente influito è il cursus metrico, come tra poco sarà ampiamente dimostrato.

Ho accennato precedentemente alla nota musicale *sopranumeraria* che spesso ricorre nella Salmodia e nei Recitativi. La ragione di essa sta in questo: quando il piede finale è costituito da due note *lunghe* ( ) oppure da una *clivis* o *podatus* e una nota finale *lunga* (:) formanti uno *spondeo*, sono sempre necessarie e sufficienti due sillabe del testo, la prima delle quali porta l'accento tonico:

1°
2°
3°
cór- de

Ma come fare quando il testo termina la frase con parole proparossitone o con parole parossitone seguìte da un monosillabo? In questo caso si aggiunge una nota, detta perciò *sopranumeraria*, la quale, di regola generale [1], si colloca tra le altre due ·

Fi- li- us

(1) Ho detto di « regola generale » perchè vi sono casi nei quali essa si anticipa e si pone innanzi al piede intero.

In questo fatto non v'ha infrazione alcuna delle leggi del cursus metrico, anzi esso è un'applicazione e una conseguenza di queste leggi. Difatti abbiamo già visto che uno spondeo tipico può dar luogo a due forme sciolte, secondo che si scioglie in due brevi o la prima o la seconda delle due lunghe:

$\acute{-}$ — = spondeo
◡ ◡ — = anapesto
— ◡ ◡ = dattilo

Ma il dattilo finale equivale a un *cretico*, come insegnarono Cicerone e Quintiliano:

— ◡ ◡ = — ◡ ◡ = — ◡ —

Ciò posto, quando lo spondeo musicale finale risulta di due note lunghe e il testo ha un proparossitono, si scioglie la prima lunga in due note brevi, la seconda delle quali si assegna alla sillaba centrale del testo:

Fí- li- us

Abbiamo quindi un *anapesto*.

Quando invece il primo tempo dello spondeo musicale è costituito da una *clivis* o da un *podatus*, questi restano immutati, e si scioglie solo la nota lunga finale in due brevi, la prima delle quali si dà alla nota centrale del proparossitono. Ne risulta in questo caso un *dattilo* musicale equivalente a un cretico:

Fí- li- us

Mi pare che le leggi del cursus metrico spieghino meravigliosamente l'origine della nota sopranumeraria nella Salmodia e nei Recitativi.

Passiamo ora a determinare il cursus di tutte le cadenze della salmodia della Messa. Da prima disporrò le cadenze secondo il tipo

metrico al quale appartengono ; poi farò le necessarie osservazioni sopra ciascuna di esse. Le formule melodiche sono quelle che ci ha dato l' Edizione officiale Vaticana.

I.

Cadenze Coreo-molossee (I, 1°)

II.

Cadenze antibaccheo-spondaiche (II, 4°)

(— — ◡ ' — —)

Mediante del Tono 2°

Mediante del Tono 4°

Mediante del Tono 8°

		— — ◡	' — —
Piede iniziale parossitono	Quare . . . . fre-	mu- é- runt	gén- tes
	Deus. . . . . . . judíci-	um tú- um	Ré- gi da
	Jubilate . . . . . . De-	o óm-nis	tér- ra
	Vias tuas Domine	de- mónstra	mí- hi
Piede iniziale proparossitono	Domine	Dó- mi- nus	nó- ster
	Ad te levavi	ó- cu- los	mé- os
	Beati . . . . . immacu-	lá- ti in	ví- a
	Dominus regnavit de-	có- rem in-	dú- tus est

III.

Cadenza coreo-spondaiche (II, 2°)

(— ◡ ' — —)

Mediante del Tono 5°

		◡ ◡ ◡	' — —
Piede iniziale parossitono	Diligam Te . . . for-	ti- tú-do	mé- a
	Quoniam ad Te	o- rá-bo	Dó-mi- ne
Piede iniziale proparos.	aut formaretur	tér-ra et	ór- bis
	Domine	Dó-mi-nus	nó- ster

Finale del Tono 5°

	◡ ◡ ◡	— —
Adjutor meus et. . li-	be- rá- tor	mé- us
mane . . . . . exaudi-	es vó- cem	mé am
in. . . . . do-	num dómi-ni	í- bi-mus

Mediante del Tono 6°

Piede iniziale paross.	terra et . . . . . ple-	ni- tú-do	é- jus
	Deo. . . . . a-	dju-tó- ri	nó- stro
	non. . . . . . . confun-	dar ĭn ae-	tér- num
Piede iniziale propar.	Dominus. . . . . ex-	cél-sus ter	rí- bi- lis
	Cum exiret de	tér-ra Ae-	gýp- ti
	tamquam	cé- ra li-	qué- scens

IV.

Cadenza giambo-spondaica (Eccez.)

Finale del Tono 6°			
Piede finale parossitono	Ju- bi- lá-	te De-	o Iá- cob
	in mandatis e-	jus cu-	pit ní- mis
	in Te con-fi-do	non e-	ru- bé- scam
	et. . . . brachi-	um sanc-	tum é- jus
Piede finale proparossitono	superexaltate e-	um in	sáe- cu- la
	factus est in	ca- put	án-gu- li
	qui ambulant in	le- ge	Dó- mi- ni
	timorem Domi-	ni do-	cé- bo vos
	mani-	fe- ste	vé- ni- et

V.

Cadenza dicretica (III, 1°)

Finale del Tono 1°		
avertisti capti-	vi- tá- tem	Ia- cob
annuti-	at fir-ma-	mén- tum
qui ambulant in	le- ge Dó-	mi- ni
rectos decet	col- lau-dá-	ti- o

VI.

Cadenza giambo-cretica (III, eccez.)

(◡ — , — ◡ ◡̲)

Finale del Tono 4°			
Piede finale paross.	date . . . . . glori-	am lau-	di é- jus
	et . . . . li-	be- rá-	tor mé- us
	in . . . . ver-	ba o-	ris me- i
Piede finale propaross.	qui ambulant in	le- ge	Dó- mi- ni
	rectos . . . . decet	col- lau-	dá- ti- o
	in . . . . á-	tri- a	Dó- mi- ní
	in . . . . . . pomo-	rum cu-	stó- di- am

VII.

Cadenze epitritee (IV)

OSSERVAZIONI.

I.

Le clausole della salmodia e l'accento tonico.

1° Percorrendo le cadenze dei singoli quadri ora descritti, la prima cosa che salta agli occhi è il modo non uniforme di trattare l'accento tonico del sacro testo.

E primieramente vi sono cadenze nelle quali la melodia è padrona assoluta, e il ritmo suo si costituisce da sè senza alcun ri-

guardo alla qualità delle sillabe. Tali sono le clausole *finali* dei seguenti toni:

	1	2	3	4	5
1°					
2°					
3°					
4°					
7°					
8°					

Per tutte queste cadenze vale la seguente legge: « Alle cinque sillabe musicali della cadenza si applicano indifferentemente le ultime cinque sillabe del versetto ».

La prima nota del finale del tono 4° per sè apparterrebbe al *tenore*; per ragioni di analogia io l'ho introdotta fra le note costitutive della cadenza.

2° In altre cadenze il piede finale spondaico ha l'accento tonico obbligato sulla prima sillaba musicale lunga, mentre il piede iniziale, di tre sillabe, è affatto indipendente dall'accento. Perciò nel piede finale, quando il versetto chiude con un proparossitono, interviene la nota *sopranumeraria*; e nel piede iniziale l'accento sta ora sulla prima, ora sulla seconda sillaba musicale.

Sono di questo genere le cadenze *medianti* dei toni 2°, 4°, 5°, 6° e 8°:

	1	2	3	4		5
Toni *2°, 4° e 8°*						
Toni *5° e 6°*						

In queste cadenze vale la regola seguente: « Alle tre sillabe musicali del piede iniziale si applicano indifferentemente le tre sillabe letterarie che precedono l'ultimo accento tonico ».

3° Vi sono cadenze che terminano con un piede *molosso* contratto in due sillabe musicali. Queste due sillabe non solo, per la regola generale della salmodia, non si sciolgono mai, ma rigettano qualsiasi nota sopranumeraria tra l'una e l'altra, perchè essa, oltre

a suonar male, romperebbe l'*indivisibile unità* ritmica e metrica del piede che costituiscono.

Perciò, quando il testo si chiude con parola proparossitona, la nota sopranumeraria – che in questo caso porta l'accento tonico – si pone *innanzi* al *molosso* finale. Questo caso si avvera nelle *medianti* del 1°, 3° e 7° tono:

Tono 1° e 7°

Tono 3°

Dó- | mi- nus

4° Finalmente in alcune cadenze l'accento tonico ha posto fisso anche nel piede iniziale; furono perciò dette *cadenze a due accenti*. Nel caso quindi di parole proparossitone, anche in questo piede interviene la nota sopranumeraria. Queste cadenze sono le *medianti* dei toni 1°, 3° e 7° e la finale del 5°:

Toni 1° e 7°

ter- ram

gló- ri- am

Toni 3° e 5°

sa- lú- tis

ju- stí- ti- am

Confesso candidamente che per analogia col piede iniziale delle medianti dei toni 5° e 6° le quali melodicamente sono costituite come la mediante del 3° e la finale del 5°, io non avrei difficoltà alcuna a rendere queste ultime indipendenti dall'accento tonico, abolire la nota sopranumeraria e cantare a questo modo:

Ritmando a questo modo e abolendo una parte di quelle note sopranumerarie che rendono il movimento lento e intralciato, tutta la cadenza diverrebbe agile ed elegante.

5° È assai difficile stabilire la ragione vera per la quale tutte le sopradescritte clausole salmodiche, hanno un atteggiamento tanto difforme verso l'accento tonico e la qualità delle sillabe del testo. In alcune di esse, come abbiam visto, la melodia è padrona assoluta e si verifica, almeno in parte, il principio stabilito dagli *Instituta Patrum* per *quasi tutte* le clausole salmodiche. Giova riferirne le testuali parole: « Quomodo ergo toni deponantur *in finalibus* propter *diversos accentus* nunc dicendum est. Omnis enim tonorum depositio in finalibus *mediis* vel *ultimis*, NON EST SECUNDUM ACCENTUM VERBI SED SECUNDUM MUSICALEM MELODIAM TONI FACIENDA, sicut dicit Priscianus: « Musica non subiacet regulis Donati sicut nec Divina Scriptura ». Si vero convenerit in unum accentus et melodia, *communiter deponantur*; sin autem, *iuxta melodiam toni* cantus sive psalmus *terminentur*. Nam in depositione *fere omnium tonorum* musica SUBRIPIT SYLLABAS ET ACCENTUS SOPHISTICAT, et hoc maxime in *Psalmodia*. Ideoque si tonaliter finis versuum deponitur, oportet ut saepius *accentus infringatur*, eo modo verbi gratia ut sunt sex syllabae « saeculorum Amen » ita sex [1] conformantur notis toni in depositione verborum et syllabarum » (Gerb. vol. I, pag. 6).

Questa padronanza assoluta della melodia sul testo che qui viene estesa a quasi tutti i toni: *in depositione* FERE OMNIUM *tonorum*: oggi è limitata solo ad alcune *finali* di alcuni toni, vale a dire alle finali dei toni 1°, 2°, 3°, 4°, 7° e 8° (I, 1°). In tutte le altre clausole, a causa della posizione determinata dell'accento tonico, le note sopranumerarie vengono a modificare alquanto, sebbene accidentalmente, la melodia. In queste perciò la melodia non è padrona assoluta. Ma le cose stavano così in origine? Non si può affermare perentoriamente. La salmodia ha per certo subìto delle

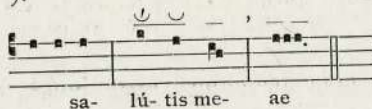
(1) Nell'attuale salmodia della messa per aver *sei* note ossia sillabe musicali, è necessario computarvi una e qualche volta anche due note del *tenore*. Per sè sono solo *cinque*.

modificazioni; i documenti e i *Tonarî* che oggi abbiamo a nostra disposizione non sono relativamente tanto antichi da poter affermare, sulla loro fede, che la salmodia della Messa, vuoi per la melodia in sè, vuoi pel modo di adattarvi il testo, sia rimasta intatta ed immutata, e che altri principî o pregiudizi posteriori non abbiano influito sopra di essa per modificarla.

Checchè sia di ciò, io studio queste clausole quali ce le ha date l' Edizione Vaticana la quale, salvo lievi divergenze e particolarità, è conforme alle formole salmodiche che si trovano nel famoso e venerabile Codice 121 di Einsiedeln (*Paléogr. Mus.* vol IV).

II.

Costituzione metrica delle cadenze salmodiche.

1° Venendo ora a parlare delle singole cadenze, osservo da prima che io ho annoverato tra le cadenze *coreo-molossee* (I) la mediante del tono 3°, facendo entrare nella costituzione del *coreo sciolto* (⏑⏑⏑) una nota del tenore. Forse si potrebbe fare a meno di questa nota del tenore, e tener conto solo delle due note *re-do* le quali, unite alla *clivis* seguente, formerebbero uno *spondeo sciolto* (*anapesto* : ⏑⏑–) e così tutta la cadenza apparterrebbe al tipo *dispondaico* (II, 3°).

Io però ho preferito considerarla come cadenza *coreo-molossea* pel fatto che mai è lecito disgiungere la *clivis* dalla *tristrofa* finale mediante una nota sopranumeraria la quale, occorrendo, si *anticipa* sul *do*, come di sopra si è visto. Questa indissolubile unione mi ha persuaso che la *clivis* e la *tristrofa* formano un piede a sè, vale a dire un *molosso* (– – –) e perciò la cadenza intera debba annoverarsi tra le *coreo-molossee*.

2° Degna di speciale considerazione è la finale del tono 8° che io ho considerata come un *coreo-molosso*, coll'ultima lunga sciolta in due brevi, e che trova il suo perfetto riscontro e modello nel

tipo letterario di *lārgă'-prōtĕctĭŏ*. A primo aspetto, e seguendo il modo di ritmare le note di questa cadenza tenuto sino all'apparire dell' Edizione Vaticana, sembrerebbe che essa sia composta di *tre* piedi ossia di un *coreo* e di due *spondei*, ottenendosi così un *cursus epitriteo* 4° (– ◡ – – – ◡̲: IV, B, 3°).

Ma non pare si debba ritmare a questo modo, facendo lunga cioè la penultima nota della cadenza. La maniera colla quale il Codice di Einsiedeln e l'Edizione Vaticana vi applicano i varî testi, specialmente quando questi terminano con parole proparossitone o con parole parossitone seguite da monosillabo, obbliga a considerare come breve la nota penultima, in modo d'avere un *molosso* colla finale lunga sciolta in due brevi (_ _ ◡ ◡̲). Ecco alcuni esempi tolti dal Codice di Einsiedeln e dall'Edizione Vaticana:

et us-	que	in saé-cu- lum
Psalterium jucun-	dum	cum cý-tha- ra
in protectione Dei coeli	com-	mo- rá- bi- tur
timorem Domi-	ni	do- cé- bo vos
et dolo-	so	é- ri- pe me

Se davvero la nota penultima fosse lunga, sopra di essa dovrebbe porsi l'accento, e, nei casi di parole proparossitone, essa nota dovrebbe sciogliersi in due brevi, cantando a questo modo:

et	u-	sque in	sáe- cu- lum
ju-	cun-	dum cum	cý-tha- ra
Dei coe-	li	commo-	rá- bi- tur
timorem Dó-	mi-	ni do-	cé- bo- vos

Ma oggi non si può ritmare più così, e perciò è necessario considerare questa clausola come modellata sul cursus *coreo-molosseo* del tipo di *lārgă-prōtĕctĭŏ*. Ciò posto, si devono ritenere come una

semplice svista dei redattori dell'Edizione Vaticana questi due adattamenti di testo alla sopradetta cadenza musicale, i quali sono evidentemente errati.

invece di:

3° Circa le cadenze *antibaccheo-spondaiche* (II) poco ho da osservare. Esse sono assai frequenti nel canto gregoriano. L'accento tonico finale essendo obbligatorio sul *podatus* dello spondeo, tra esso *podatus* e la nota finale interviene la nota sopranumeraria ogniqualvolta il testo termina con parola proparossitona (Dó- mi- ni). Al contrario l'antibaccheo iniziale essendo affatto indipendente dall'accento tonico, questo si pone o sulla prima o sulla seconda sillaba musicale, a seconda dei casi, e non ammette alcuna nota sopranumeraria. Perciò le tre sillabe musicali del piede si distribuiscono sulle tre sillabe del testo che precedono l'accento finale, qualunque esse siano.

4° Le cadenze del tono 5° (III) sono quelle che attraverso i secoli han subìto maggiori variazioni. Nel sopradetto Codice di Einsiedeln la salmodia del *Communio* ha, alla mediante di questo tono, una formola quasi identica alle medianti dei toni 2°, 4° e 8° (II) viste precedentemente.

Lo stesso Codice però nella mediante del 5° tono della salmodia dell'Introito pone una formola affatto identica a quella attuale della Vaticana, eccetto che *alle volte* sulla sillaba finale pone una clivis, come abbiam visto pel *Communio.*

oblivisce-	ris	me	in	fi-	nem
in nomine tu-	o	sal-	vum	me	fac
in exercita-	ti-	o-	ne	me-	a
quae	dic-	ta	sunt	mi-	hi

In questa varietà di formole è difficile stabilire il *cursus*; bisognerebbe avere la formola originale e genuina, così di questa come di altre cadenze, le quali lungo il corso dei secoli, forse sotto l'influsso del cursus *tonico*, subirono delle variazioni più o meno sostanziali.

5° Nella mediante del 6° tono si deve considerare come indipendente dall'accento tonico il *coreo* (sciolto) iniziale, e perciò sulle tre note musicali bisogna mettere le tre sillabe del testo che precedono l'accento tonico finale, qualunque esse siano. A questo principio si attiene sempre l'Edizione Vaticana, salvo nei tre casi seguenti che, secondo me, bisogna considerare come una semplice svista.

(Dom. IV p. Pasch.)	salvavit si-	bi- déx-te- ra	e- jus
(Dom. III p. Pent.)	leva-	vi á- ni-mam	me- am
(Missa « Sacerdotes »)	ope-	ra Do- mi- ni	Dó- mi- no

6° La cadenza finale del 1° tono (IV) è evidentemente *dicretica*, giacchè ambedue i piedi risultano composti di cinque tempi, il che è proprio del piede *peonico*, di cui il *cretico* è una forma contratta. La cadenza ha questo di particolare che i tre primi tempi dell'uno e dell'altro piede sono *contratti* in un *torculus* (1° piede) e in una *tristrofa* (2° piede). Inoltre l'ultima sillaba lunga del cretico iniziale è sciolta in due suoni brevi. Come fu altrove osservato, ambedue questi piedi sono indipendenti dall'accento tonico, e perciò le cinque sillabe musicali si cantano sulle cinque ultime sillabe del testo.

7° Degna di speciale studio è la cadenza finale del tono 4°. Finora si eseguiva in modo da far lunga la penultima nota, e così la cadenza era *dispondaica*, con una nota sopranumeraria all'ultimo piede quando la parola era proparossitona.

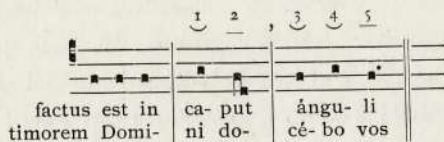
Date gloriam	lau- di	é- jus
qui ambulant in	le- ge	Dó- mi- ni
in pomo-	rum cu-	stó- di- am

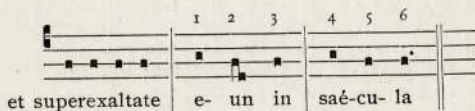
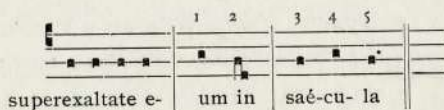
Secondo però il Codice di Einsiedeln e l'Edizione Vaticana, questo modo di ritmare non è legittimo. La nota penultima deve esser breve, e tutta la cadenza è indipendente dall'accento tonico. Perciò il piede finale è *cretico*, preceduto dal *giambo* oppure – se così meglio piace – da uno spondeo sciolto (anapesto).

a	glo- . .	ri-	am lau-	di é- jus
	qui . . .	ha-	bi- tas	in coè- lis
	quaesie-	runt	á- ni-	mam mé- am
	mi- . . .	se-	re- á-	tur nó-stri
b	rectos de-	cet	col- lau-	dá- ti- o
	in.	a-	tri- a	Dó- mi- ni
	in po- . .	mo-	rum cu-	stó- di- am
	a	fí-	li- is	hó- mi- num
	ambulant	in	le- ge	Dó- mí- ni
c	in justitia	tu-	a lí-	be- ra me
	in via tu-	a-	cor- rí-	pi- as me

Nei casi *b* e *c* l'esecuzione è assai naturale e scorrevole; non così nei casi *a*, a motivo della tendenza che abbiamo a far lungo l'accento. È consigliabile, in questi casi, *slargare* alquanto la nota penultima, onde non addossare la voce tutto d'un colpo sulla nota finale.

8° La finale del tono 6° a prima vista sembrerebbe appartenere al tipo *coreo-spondaico*; e di fatto così sino ad oggi era considerata.

Ritmando a questo modo, la nota 1 deve considerarsi di valore puramente *melodico* e non *ritmico*; di più il piede spondeo finale si fa dipendere dall'accento, per cui si rende necessaria la nota sopranumeraria. L'Edizione Vaticana, la quale segue il Codice di Einsiedeln, non legittima più questo modo di ritmare. La penultima nota della cadenza deve esser *breve*. Infatti ogni qualvolta il testo termina con parole proparossitone, la sillaba accentata vien posta sempre sull'antipenultima nota. Perciò il piede finale è un'anapesto, ossia uno spondeo sciolto, e il piede iniziale è un giambo.

Tutta dunque la cadenza è indipendente dall'accento tonico, e le cinque sillabe musicali si dispongono per ordine sulle cinque ultime sillabe del testo, qualunque sia la loro natura.

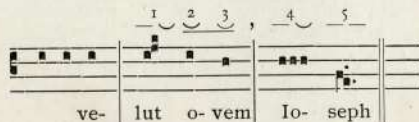
Ciò posto, è stata certo una svista dei redattori della Vaticana l'aver ritmato, nell'Introito « Sacerdotes » dei Martiri, al modo seguente:

invece di

9° Le finali dei toni 2°, 3° e 7° appartengono al cursus di tre piedi, vale a dire al cursus *epitriteo*. La finale del 2° appartiene all'epitrito primo (◡ – – –), quella del 7° all'epitrito secondo (– ◡ – –), e quella del 3° all'epitrito quarto (– – – ⏓).

Tutte e tre queste cadenze sono indipendenti dall'accento tonico; perciò le loro cinque sillabe musicali si cantano sulle cinque ultime sillabe del testo.

Anche in queste clausole avviene quello che fu osservato nel cursus epitriteo letterario, vale a dire che il piede iniziale è *indifferente.* Nelle nostre formole salmodiche l'epitrito primo del tono 2° è preceduto da un *giambo* (⏑ –), l'epitrito secondo del tono 7° è preceduto da un cretico a forma mista (– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑) e l'epitrito quarto del tono 3° è preceduto da un coreo contratto (– ⏑). Scendendo alquanto al particolare osservo che la finale del tono 2° è indubbiamente un epitrito primo, se essa si fa cominciare dal *sol* che segue alla corda di recita del *tenore.*

Se però si preferisse considerare quel *sol* come una semplice nota di *preparazione*, la cadenza sarebbe *coreo-molossea* ossia del tipo principale di tutto il Cursus.

Nell'epitrito quarto del tono 3°, la seconda sillaba lunga è sciolta in due brevi, e le ultime due lunghe sono contratte in un podatus lungo.

Nell'epitrito secondo del tono 7°, i tre primi tempi sono contratti in una tristrofa, e gli ultimi quattro in una clivis lunga.

Credo avere più che sufficientemente dimostrato che tutte le cadenze della salmodia della Messa sono calcate sopra qualcuno dei tipi classici del Cursus metrico letterario. Se questione vi può essere, questa non può versare che intorno a punti particolari e secondari. Certamente, come ho già osservato, occorrerebbe avere le formole originarie della salmodia. Forse gli ulteriori studî critici che si faranno intorno a questa materia, potranno apportare nuova luce. Per ora accontentiamoci di lavorare sul materiale che possediamo.

CAPITOLO XVIII.

Il cursus metrico del "Praefatio", del "Pater noster" e dell' "Exsultet".

Il tono dei canti del *Praefatio* e del *Pater noster* è duplice, solenne e semplice, o festivo e feriale. Esaminerò pertanto le clausole di ambedue i toni.

I. – Clausole del *Praefatio* solenne.

1. *Mediante del* Praefatio *solenne.*

a) Forma parossitona.

aequum et	sa- lu-	tá- re
gloriosius	prae-di-	cá- re
semper virginis	col-lau-	dá- re
Angelicae	po- te-	stá- tes
suppliciter	ex- o-	rá- re
omnipotens ae-	ter-ne	De- us
(Dall' *Exsultet*):		
Deum Patrem om-	ni- po-	tén-tem
Dominum nostrum	Ie- sum	Chrí-stum
Veteris piaculi	cau- ti-	ó- nem
aeductos	de Ae-	gýp-to
inaestimabilis dilectio	ca- ri-	tá- tis
	cul-pas	lá- vat

b) Forma proparossitona.

per Incarnati	ver-bi my-	sté- ri- um
dum visibiliter	De- um co-	gnó-sci-mus
nostrae mortali-	tá- tis ap-	pá-ru- it
discipulis suis mani-	fé-stus ap-	pá-ru- it
de Tua gloria reve-	lán-te Te	cré-di- mus
et in per-	só- ni pro-	prí- e- tas
(Dall' *Exsultet*)		
Haec sunt enim	fé-sta pa-	schá-li- a

c) Forma mista

Considero questa cadenza come appartenente al tipo eccezionale *giambo–spondaico*. Niente però vieta di annoverarla tra le cadenze *molossee*, perchè, secondo il precetto di Quintiliano, il molosso suona assai bene in fine, quando è preceduto da un piede che termina in sillaba *breve*. « Ex iis quae supra probavi apparet *molosson* quoque clausolae convenire dum habeat ex quocunque pede ante se *brevem* ». È precisamente il caso nostro. Unendo alla nota breve che precede il *molosso*, due note brevi del tenore, si ha un *coreo sciolto*.

Ambedue questi modi di considerare la presente cadenza sono in sè buoni; io però preferisco il primo, perchè più semplice e più facile per l'adattamento delle parole.

Seguendo il modo di ritmare dell'edizione Vaticana, la cadenza suddetta è a *due accenti*, vale a dire che tanto il primo che il secondo piede hanno l'accento obbligato sulla prima sillaba musicale. Il che porta la necessità d'una nota soprannumeraria, quando su di essi piedi si deve cantare un trisillabo proparossitono.

Per maggior chiarezza io ho distinti e trascritti in note i tre casi in cui si può trovare il testo, vale a dire il caso che esso termini con un quadrisillabo parossitono (forma *a*), il caso che termini con due trisillabi proparossitoni (forma *b*) e il caso che termini o con un trisillabo proparossitono preceduto da un polisillabo parossitono, o viceversa (forma *c*). La nota soprannumeraria interviene solo nelle forme *b*) e *c*).

2. *Finale del* Praefatio *solenne.*

a) PIEDE INIZIALE E FINALE PAROSSITONI.

b) PIEDE INIZIALE PROPAROSSITONO E PIEDE FINALE MISTO.

Questa cadenza è evidentemente *antibaccheo-spondaica.* Il primo piede, l'*antibaccheo*, è indipendente dall'accento tonico; perciò non ammette nota soprannumeraria, e l'accento si colloca, a seconda dei casi, o sulla seconda (forma *a*) o sulla prima (forma *b*) sillaba musicale. Al contrario, lo spondeo finale ha l'accento obbligato, e perciò, nei casi in cui il testo termina con parole proparossitone, richiede la nota soprannumeraria.

II. — Clausole del *Praefatio* semplice.

1. *Mediante del* Praefatio *semplice.*

a) Piede iniziale e finale parossitoni.

b) Piede iniziale e finale proparossitoni.

2. *Finale del* Praefatio *semplice.*

a) Piede iniziale e finale parossitoni.

b) Piede iniziale e finale proparossitoni.

Queste due cadenze del *Praefatio* semplice appartengono al tipo *coreo-spondaico*, col *coreo* a forma sciolta.

Il *tribraco* che ne risulta è indipendente dall' accento, il quale perciò si pone o sulla prima o sulla seconda sillaba musicale. Lo spondeo invece ha l' accento fisso sulla prima sillaba musicale, la quale si scioglie in due brevi ogniqualvolta il testo termina con parole proparossitone.

Per brevità ho tralasciato di dare esempi di piedi in forma mista; il lettore facilmente li troverà da sè. Osservo da ultimo che con questi toni, solenne e semplice, si cantano non solo i *Praefatio*, ma anche altre parti della Liturgia. Così, per esempio, le clausole del tono solenne servono per la seconda parte dell' *Exsultet*; e gli *Oremus* del Venerdì santo e la benedizione del Fonte, si cantano col tono feriale del *Praefatio*.

III. - Clausole del *Pater noster* solenne.

Il canto del *Pater noster* solenne, a differenza di altri recitativi, ha questo di particolare, che è assai modulato anche nel corpo della frase. Perciò, oltre alle solite cadenze principali, finale e mediante, ha altre cadenze *intermedie* e secondarie, dove la voce sosta alquanto. Di più tutto il canto del *Pater* si chiude con una clausola speciale.

La cadenza che chiude ogni frase appartiene al tipo ben noto *antibaccheo-spondaico*. Tutte le altre cadenze summentovate, sono invece *coreo-spondaiche*, col coreo sciolto in un *tribraco*. Solo il piede finale ha l'accento obbligato sulla sua prima sillaba musicale.

È necessaria perciò in esso la nota soprannumeraria quando il testo ha una parola proparossitona. Ecco queste cadenze riunite in un unico quadro.

IV. - Clausole del *Pater noster* semplice.

Il tono del *Pater noster* semplice ha una cadenza finale evidentemente derivata da quella del tono solenne.

Solenne au- dé- mus dí- ce- re

Semplice au- dé-mus dí- ce- re

Questa finale semplice appartiene al tipo *coreo–spondaico*, col coreo sciolto in un *tribraco*. Le altre cadenze sono identiche a quelle del tono solenne.

V. - Le clausole dell'*Exsultet*.

A somiglianza del *Pater noster*, anche il canto dell'*Exsultet* è assai modulato, e perciò oltre alle due cadenze principali, se ne incontrano altre due intermedie; una precede la cadenza mediante, l'altra la cadenza finale. Tutto il canto dell'*Exsultet* è diviso in due parti: la prima va dal principio sino al *per omnia saecula saeculorum*, ed ha un canto tutto particolare, con cadenze proprie. La seconda abbraccia tutto il rimanente, e le cadenze sono le stesse che quelle del *Praefatio* solenne, salvo che, nella recita del corpo della frase, segue le modulazioni melodiche della prima parte. Per non ripetere il già detto, io analizzerò soltanto le clausole di questa parte propria dell'*Exsultet*.

1. *Cadenza media.*

Il tipo di questa cadenza è evidentemente *coreo-spondaico*, col coreo sciolto in un *tribraco*, indipendente dall' accento tonico. Lo spondeo finale invece ha l'accento obbligato sul *podatus*, e perciò ammette la nota soprannumeraria.

I casi *b*) e *c*) sono degni di nota. Nel primo, a causa delle condizioni del testo, il tribraco si contrae in un *coreo*, ritornando così la forma tipica; nel secondo invece si contrae in un giambo. Del resto nel caso *c*) si sarebbe potuto conservare il tribraco, cantando a questo modo:

Ma è da preferirsi la forma data dall'edizione Vaticana. Infatti, siccome il *Iesum Christum* chiude una delle clausole intermedie, dopo le quali occorre una pausa, sia pur breve, non è ben fatto attaccare immediatamente la clausola media col *Filium*; ponendo invece la prima sua sillaba sul *tenore*, essa produce un sufficiente stacco tra le due clausole. Nemmeno sarebbe ben fatto cantare le due sillabe del *Filium* sopra un *coreo*, come si vede nell'esempio *b*).

Questo adattamento sarebbe di cattivo gusto e contrario allo stile classico gregoriano.

Nell'esempio *b*) quel coreo suona bene ed assai elegantemente, perchè la *clivis* trovandosi sulla sillaba finale di *adornata*, questa parola viene in modo conveniente staccata dal *fulgoribus* seguente. All'opposto la nota breve che sta sull'ultima sillaba di *Filium*, non lo divide sufficientemente da *tuum*. Il lettore lo giudichi da sè cantando a questo modo:

Il modo dunque migliore è quello presentato dal caso *c*), nel quale il tribraco originale viene contratto in un *giambo*. La *clivis*, trovandosi sull' ultima sillaba di *Filium*, ne rende facile, naturale ed elegante la declamazione.

2. *Cadenza finale.*

Ho trascritto per intero il canto di tutti questi testi, onde poter meglio cogliere la struttura e il tipo della cadenza musicale. Per-

tanto non v'ha dubbio alcuno che le note della colonna 1 sono un semplice recitativo modulato, senza un vero valore ritmico. Quelle della colonna 2 a prima vista sembrerebbero appartenere alla clausola musicale, specialmente se le consideriamo negli esempi *a*); però considerando la colonna 2 negli esempi *b*), apparisce abbastanza chiaro che anch'essa è extraritmica ed ha un valore semplicemente melodico. Perciò, secondo il mio modo di vedere, la vera clausola musicale con tutti gli elementi costitutivi, si ha nelle colonne 3, 4, 5 e 6.

Un semplice sguardo anche superficiale su di esse, ci dice subito che siamo innanzi a una cadenza *dicretica*. Le colonne 5 e 6 contengono il cretico finale, costituito dal *climacus* e dalla nota lunga. Stando all'edizione Vaticana, questo *climacus* e questa nota lunga finale sono indivisibili e immutabili; sopra di essi cantansi le due ultime sillabe letterarie della frase. Il cretico iniziale è racchiuso nelle colonne 3 e 4; esso, a seconda delle condizioni del testo, apparisce sotto forme diverse. Nell'esempio *a*) 2° è nella forma *tipica*, e in quello del *b*) 4°, nella forma completamente *sciolta*. Nell'esempio *a*) 3° i tre primi tempi del cretico sono *contratti* in un *climacus* (col. 3) e nell'esempio *b*) 5° sono *sciolti* in un tribraco (col. 3) rimanendo in ambedue i casi invariata la sillaba lunga finale del piede (*podatus* della col. 4). Nell'esempio *a*) 1° è sciolta la lunga finale (col. 4), e i tre primi tempi formano un *giambo tipico* (col. 3) in luogo del coreo tipico dell'esempio *a*) 2° (col. 3). È lo stesso fenomeno osservato nella cadenza media, dovuto alle leggi di una retta declamazione. Nell'esempio *a*) 1° la parola *insonet* termina nella colonna 3; per staccarla dal *salutari* si è fatta lunga la sillaba finale, mediante una *clivis*; è nato così un *giambo*. Al contrario, nell'esempio *a*) 2°, la colonna 3 contiene la sillaba finale di *amisisse* e la sillaba iniziale di *caliginem*. Per ottenere lo stacco necessario tra queste due parole, si è fatto lungo il *se* di *amisisse*, mediante una *clivis*; in luogo del *giambo* abbiamo perciò un *coreo*. Tutto questo dimostra la grande flessibilità delle formole gregoriane le quali, pur rimanendo identiche negli elementi sostanziali, si modificano in ciò che è loro accessorio, onde adattarsi alle esigenze d'una declamazione naturale, spigliata ed elegante.

A compimento di quanto ho detto intorno a questa clausola finale dell'*Exsultet*, aggiungo che i recitativi delle colonne 1 e 2 non si usano promiscuamente, quasi *ad libitum*, ma in determinati casi. Il recitativo degli esempi *a*) si adopera quando occorre la cadenza intermedia 3° *b*) di cui parlerò ben presto; e il recitativo degli esempi *b*) si usa negli altri casi.

3. *Cadenze intermedie.*

a)

		◡ ◡ ◡ ,	´ —
1° piede parossitono	Ex-sul-	tet jam An-	gé- li- ca
	ut qui me intra le-	vi- tá- rum	nú-me- rum
	Per Dominum no-	strum Ié- sum	Chrí- stum
	hodie per u-	ni- vér- sum	mún- dum
	O cer-	te ne- ces-	sá- ri- um
	In hu-jus igi-	tur nóc- tis	grá- ti- a
	in honó-	rem tù- i	nó- mi- nis
	famulos tuos	om ném-que	clé- rum
1° piede proparossitono	et	má- ter Ec-	clé- si- a
	adstantes vos	frá- tres ca-	rís- si- mi
	Patres nostros	fí- li- os	Ís- ra- el
	in hac cerei oblati-	ó- ne so-	lém- ni
	desiderii	vó- ta prae-	nó- scens

È la solita clausola *coreo–spondaica* col coreo sciolto in un *tribraco*; questo è indipendente dall'accento tonico, il quale perciò sta o sulla prima o sulla seconda nota breve. Lo spondeo finale, come al solito, ha l'accento fisso sulla prima nota, il che rende necessaria la nota soprannumeraria.

Queste tre frasi intermedie sono melodicamente identiche. Solo nel secondo esempio, le due note *fa-mi* delle colonne 6 e 7, sono contratte in una *clivis*. Essendo il canto dell'*Exsultet* assai modulato in tutte le sue parti, e ricco di cadenze intermedie, non credo necessario considerare come ritmiche le note delle colonne 1-7, che sono un semplice e grazioso recitativo discendente. Secondo me, un valore ritmico lo hanno solo le note della colonna 8 che formano un *cretico*. Chi, per far completa la cadenza, volesse aggiungervi un piede iniziale, non ha che a prendere le tre note delle colonne 5, 6 e 7, e così formare una cadenza del tipo classico *coreo-cretico*, col primo piede sciolto in un *tribraco*.

CAPITOLO XIX.

Il cursus metrico di alcune melodie gregoriane.

Stabilito il *cursus* delle formole salmodiche e dei recitativi, credo opportuno esaminare anche il *cursus* di altri canti gregoriani, specialmente di quelli che appartengono al sistema *antifonico*. Quantunque in questi canti tutta la frase musicale abbia un valore e una struttura metrica, tuttavia solo la *clausola* ha una struttura determinata, corrispondente a qualcuno dei tipi classici del *cursus* letterario. Perciò solo di queste clausole io mi occuperò nel presente capitolo. Il lettore abbia sott'occhio i quadri delle cadenze, esposti nel capitolo XII; io qui ricordo soltanto che il numero romano che porrò sopra ogni cadenza musicale, indica la famiglia o il genere del *cursus*, p. es., *molosseo, spondaico*, ecc. Il numero arabico indica il *tipo* di ciascun genere di *cursus*; e le sigle *ft, fs* e *fc*, indicano la forma *tipica* o *sciolta* o *contratta* del tipo. Finalmente le maiuscole A e B poste nel genere epitriteo (IV) indicano se il piede iniziale libero, sia proparossitono (A) oppure parossitono (B).

Come esempio di canti sillabici, trascriverò tutte le antifone dell'officio del Natale, dai primi ai secondi Vespri, seguendo l'*Antifonario* di Hartker. Pei canti neumatici prenderò in esame l'intiera messa della prima domenica di Avvento, quale ce l'ha data l'Edizione Vaticana.

I. Vespri.

Antifona prima.

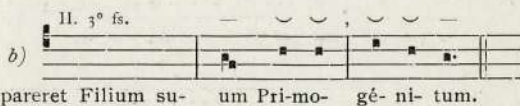
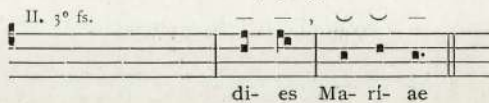
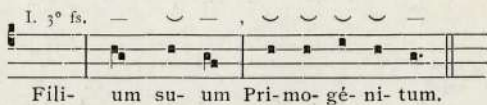
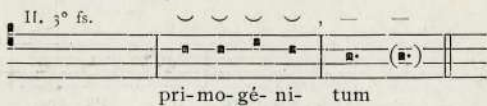
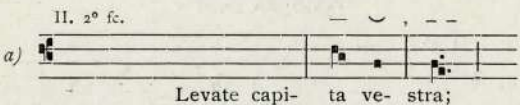
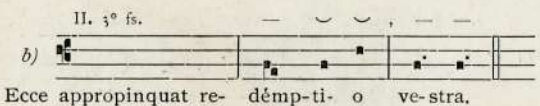
oppure:

Antifona seconda.

oppure:

Antifona terza.

(1) Si potrebbe anche far *lunga* la sillaba accentata di *Maríae*: in questo caso si avrebbe una clausola *cretico* (sciolto)-*spondaica*.

oppure, secondo il *Liber Usualis* (1903):

oppure:

oppure (in forma catalettica):

Antifona quinta.

Antifona al " Magnificat ".

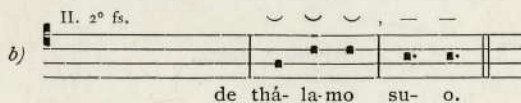
oppure:

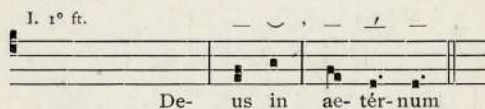
oppure (trascurando l'effetto retroattivo del *quilisma*):

A Mattutino.

Antifona prima.

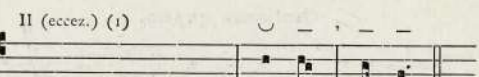
oppure (in forma catalettica):

Antifona seconda.

Antifona terza.

oppure:

Antifona quarta.

oppure:

Antifona quinta.

Antifona sesta.

Antifona settima.

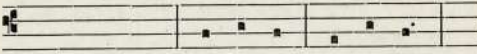
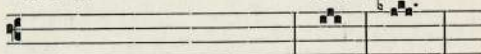
oppure:

(1) Si può anche considerare come un *epitrito primo*, senza piede iniziale libero che lo preceda.

Antifona ottava.

L'antifona nona è simile alla settima.

ALLE LAUDI.

Antifona prima.

Antifona seconda.

oppure :

(1) *Podatus* d'*anticipazione*.

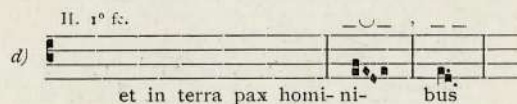
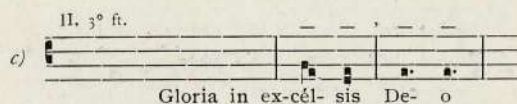
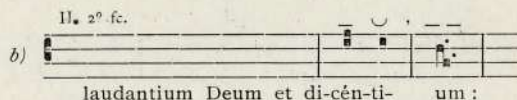
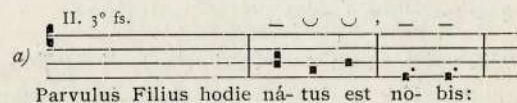
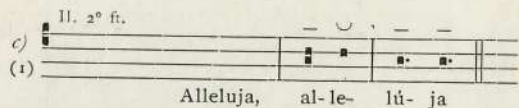
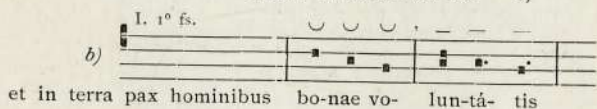
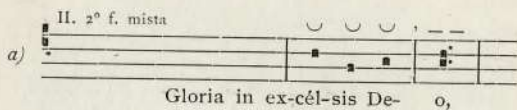
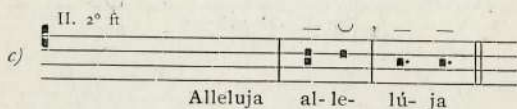
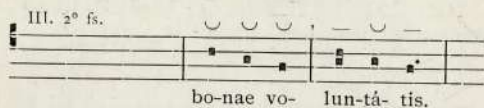
Antifona terza.

Antifona quarta.

Facta est cum Angelo multitudo coe-lé-stis e- xér- ci- tus

NB. È vezzo del neumista Hartkeriano di aggiunger note *liquescenti*, ogniqualvolta si devono articolare due consonanti conse-

cutive; ma non sempre queste note liquescenti si possono considerare come note *reali*. Di questo genere mi pare che sia la clivis liquescente o *cephalicus* sulla sillaba *xer* di *exercitus*: perciò la suddetta clausola si può benissimo tradurre a questo modo:

Questa formola è in carattere prettamente classico gregoriano. La *clivis* sopra il *ci*, col *celeriter* (*c*) che la sormonta, contiene la nota d'*anticipazione* di cui si è discusso nel cap. XV. Perciò la cadenza intera, *metricamente* equivale alla seguente, che è quella che hanno gli antifonarî recenti:

Antifona al " Benedictus ".

oppure:

Ai II Vespri.

Antifona prima.

Lucca e *Lib. usualis* hanno:

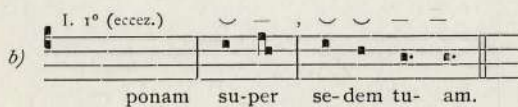
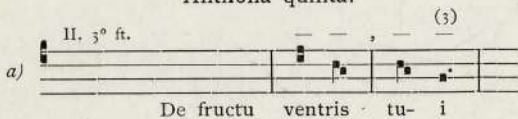
(1) Seguo la lezione del *Liber usualis* che è anche quella del codice di Lucca, perchè l'Hartker mi pare errato.

oppure:

Antifona seconda.

Antifona terza.

(1) Il *Liber us.* e Lucca, sul *tis* hanno una *clivis.*

oppure, tenendo conto del *salicus*:

(1) *Podatus* con nota d'*anticipazione.*

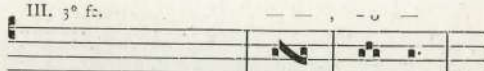
(2) Le clausole di questo tipo di melodia che ricorre molto frequentemente sopra testi diversi nell'antifonario gregoriano, meriterebbero uno studio a parte. Pel momento basti averle accennate.

(3) Altri sopra quest'ultima sillaba hanno un *podatus.*

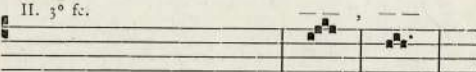
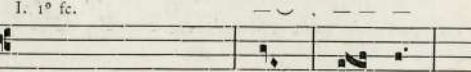
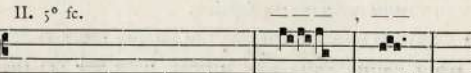
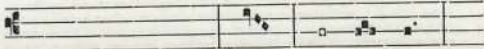
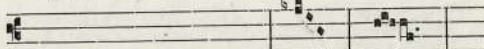
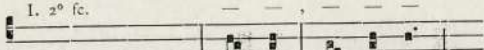
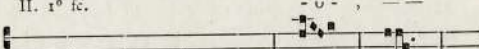
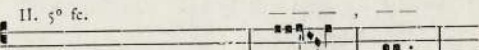
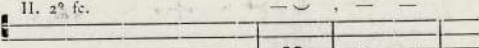
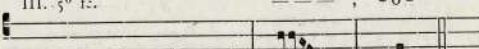
(4) Hartker tra *sol–si b* ha un *quilisma*; io non ne ho tenuto conto, sia perchè altri codici non l'hanno, sia anche perchè Hartker stesso nelle due frasi *c)* di questa stessa antifona non lo pone.

NB. Hartker si potrebbe tradurre *ad litteram* così:

Abbiamo però fatto osservare che non sempre in Hartker le note liquescenti sono *reali.* Le due *clivis* + appartengono a questa categoria, tanto più che abbiamo la stessa clausola melodica della prima frase.

MESSA DELLA DOMENICA I D'AVVENTO.

Introito.

(1) *Clivis* breve con nota d'*anticipazione.*

(2) *Podatus* con nota d'*anticipazione.*

oppure, trascurando il *quilisma*:

oppure, tenendo conto del *salicus*:

(1) Nota sopranumeraria extraritmica.

(2) Questa versione non è disprezzabile perchè i codici 359 e 339 di S. Gallo e il codice di Laon hanno sulle due ultime note del *pes subbipunctis* i segni e le lettere di *lunghezza*.

(1) Vedi l'ultima nota precedente.

(2) Stando ai sopradetti codici e a quello di Einsiedeln, si potrebbe ritmare diversamente.

oppure:

Communione.

(1) Come già si è detto, gli *scandicus* e i *climacus* alle volte sono la contrazione del *coreo,* alle volte del *giambo.* Nel nostro caso la seconda ritmazione è favorita dai codici che hanno una *virga* episemata.

(2) Si potrebbe anche trascurare il primo piede: si avrebbe così una cadenza *dispondaica* (II, 3°).

Seguendo la figurazione dei Codici si può anche ritmare così:

CAPITOLO XX.

La teoria ritmica dei teorici medioevali.

In tutti i precedenti capitoli io ho sempre affermato la perfetta analogia tra il piede classico greco-romano e il piede musicale gregoriano. Di più ho posto come principio fondamentale l'esistenza d'un tempo primo *indivisibile*, quale unità di misura del movimento ritmico gregoriano; e finalmente ho asserito la *libertà* di ritmo come elemento essenziale e specifico di questa musica. Ora tutto questo è certo e dimostrabile?

Io affermo di sì. Questa certezza e questa dimostrazione a noi deriva dalle numerose testimonianze di tutti i teorici medioevali, che si sono occupati di ritmo. Certamente i loro trattati di musica sono assai incompleti, anzi nemmeno si possono chiamar *trattati* nello stretto senso della parola. Inoltre i più di questi scrittori non si occupano affatto di ritmo, e quelli che ne parlano lo fanno assai brevemente, e non sempre con quella chiarezza e precisione di termini che sarebbe necessaria per dirimere tante questioni che oggi si agitano, e per stabilire, dietro la loro testimonianza, una teoria ritmica ben sicura. Di questa oscurità di linguaggio io ho dato un esempio lampante nel capitolo XI a proposito di un testo di Guido d'Arezzo, il quale nel medesimo capitolo XV del *Micrologo* prende la parola *syllaba* in doppio senso, letterario e musicale. E, tanto per dare un altro esempio, accenno soltanto di passaggio al vezzo che ha Guido stesso ed anche altri teorici, di prendere in doppio senso i termini *arsi* e *tesi*; difatti, alle volte sono presi *ritmicamente* per indicare le due parti del piede musicale, e alle volte

melodicamente per significare i suoni *acuti* e i suoni *gravi* dei neumi. Queste ed altre considerazioni sono da tener presenti quando si vogliono interpretare i suddetti teorici, tanto più se si pensa che ben pochi di costoro sono *originali*. Diversi tra di loro ripetono meccanicamente gli aforismi e le parole dei predecessori, senza forse, alle volte, nemmeno averli compresi.

Ciò non ostante è un fatto innegabile che tutti questi teorici, ogniqualvolta han voluto parlarci di ritmo musicale, han fatto sempre ricorso alla tecnica e alla terminologia della metrica greco-romana; essi in musica ci parlano sempre di *metri*, di *versi*, di *piedi*, ecc. È dunque indispensabile, per formarci una idea chiara ed esatta del ritmo musicale gregoriano, la conoscenza di ciò che questi teorici hanno scritto. Certamente noi oggi possiamo formare una teoria ritmica più precisa, più chiara e più dimostrativa, a causa dei grandi progressi che ha fatto la musica; ma se però vogliamo che la sostanza della nostra teoria non vaghi nel vuoto o, quel che è peggio, poggi sul falso, è assolutamente necessario considerare il ritmo sotto il medesimo punto di vista da cui lo considerarono gli antichi, e dare al problema che da tempo agita le menti dei musicologi, una impostazione criticamente e storicamente sicura.

Pertanto affinchè riesca chiara la teoria ritmica degli antichi, io ne trascriverò per disteso i principali testi. Dalla semplice e, quasi direi, superficiale loro lettura, risulteranno sufficientemente dimostrati questi tre punti: 1° analogia tra gli elementi ritmici della metrica greco-romana e quelli della musica; 2° *indivisibilità* della unità del movimento ritmico ossia del tempo primo; 3° *libertà* del ritmo.

Tra gli scrittori dell' antichità pongo in primo luogo Aristide Quintiliano, scrittore greco del secolo III dopo Cristo. Il suo libro *De musica* è una vera enciclopedia musicale nella quale in modo chiaro e mirabile egli espone quanto sino a lui era stato detto intorno alla musica. Io mi occuperò qui soltanto della sua teoria sul ritmo, la quale evidentemente ha influito sulle teorie degli altri teorici posteriori, di modo che si può affermare che Aristide Quintiliano è il musicologo principe di tutto l'alto medioevo.

§ I. – La dottrina di Aristide Quintiliano.[1]

Il *ritmo* si dice tanto delle cose immobili come di quelle che si muovono; quindi chiamiamo *euritmica* una statua scolpita con arte, ed *euritmico* l'incedere di uno; propriamente però il *ritmo* si addice solo alla voce, ed è questo il ritmo di cui qui si parla. Questo ritmo si definisce: « un insieme (*systema*) di tempi, uniti con un certo ordine ». « Rythmus appellatur tripliciter; nam et de immobilibus corporibus dicitur, ut eurythmon (affabre factam) appellamus statuam; tum de omnibus mobilibus, ita enim dicimus composite aliquem incedere; at proprie de voce, de quo rythmo nunc dicere est propositum. Rythmus igitur est *qui constat* (*systema*) *ex temporibus aliquo ordine coniunctis* ». Le sue parti o proprietà sono l'*arsi* e la *tesi* (elevazione e deposizione ritmica), il *suono*[2] (ψόφον = strepito, rumore, suono, tono) e il *silenzio* (ἠρεμία = calma, quiete). « Huius autem adfectiones dicimus *elationem* (ἄρσιν) et *positionem* (θέσιν), *strepitum* (ψόφον) et *quietem* (ἠρεμίαν) ».

Lo studio della ritmica abbraccia cinque parti che sono i *tempi*, i *piedi*, il *movimento* (ἀγωγή = *ductus*), le *mutazioni* e la *ritmopea*. « Rythmices sunt partes quinque; disceptamus enim de primis temporibus, de pedum generibus, de ductu rythmico, de mutationibus, de rythmopoeia » (p. 32).

Siccome di queste tre ultime parti il nostro autore dice ben poco e questo poco ha una importanza assai secondaria, perciò io mi limito a trascrivere solo ciò che egli dice intorno ai tempi, ai piedi e ai ritmi.

(1) Arist. Quint. *De musica*, lib. I, pag. 31 e seg. (Meibon., vol. II).

(2) Meibonio traduce ψόφον per *strepitum* e ἠρεμίαν per *quietem*. Questa traduzione troppo letterale non rende chiaro il pensiero di Aristide; difatti, in qual musica mai si può dire che lo *strepito* o *rumore* sia elemento o proprietà del ritmo? A me pare che per ψόφον si debba intendere la parte *piena*, ossia la parte *cantata* e quindi *positiva* del movimento ritmico, e per ἠρεμίαν la parte *vuota* o *negativa* del medesimo, il che avviene quando la voce *riposa* e *tace*. Più sotto Aristide dirà che il tempo *vuoto* o il *silenzio* serve a completare il ritmo: πρὸς ἀναπλήρωσιν τοῦ ῥυθμοῦ ,

1. *I tempi.*

Tempo primo o semplice. – Il tempo *primo* è *indivisibile* (ἄτομος) e *il più breve di tutti* (ἐλάχιστος) e si chiama anche *segno* (σημεῖον). Mancando quindi di parti è l'*unità* del movimento. Esso è nei suoni quel che è il *punto* in geometria, la sillaba *breve* nel discorso, la *figura* (σχῆμα) nei movimenti del corpo. Si dice « *il più breve* » relativamente a noi, in quanto che è la più piccola cosa che può essere percepita dal senso; e si dice « *primo* » relativamente agli altri movimenti e agli altri suoni che entrano nella modulazione: « Primum igitur tempus est *indivisibile et minimum* quod et *signum* appellatur. Voco " *minimum* " respectu ad nos habito quod primum a sensu potest percipi; " *signum* " vero vocatur quod istud tempus est *indivisibile*, quemadmodum et Geometrae id quod apud ipsos partibus caret " *signum* " adpellarunt. Hoc autem partibus carens tamquam *unitatis* locum obtinet; spectatur enim in dictione circa *syllabam*, in cantu circa sonum aut circa unum intervallum, in corporis motu circa unam *figuram*. Dicitur autem hoc " *primum* " tam respiciendo ad singulorum qui modulantur motum, quam ad comparationem cum reliquis sonis ».

Tempo composto. – Il tempo *composto* è quello che può esser diviso: esso può essere doppio, triplo, quadruplo del tempo primo. Il tempo composto ritmico si estende sino al numero di quattro, perchè corrisponde alle quattro parti (diesis) nelle quali si divide il tono: « *Compositum* tempus est quod dividi potest; horum aliud primi duplum, aliud triplum, aliud quadruplum. Ad quaternarium enim numerum processit tempus rythmicum, quippe respondet multitudini diesium in tono... » (p. 33).

Distinzione dei tempi. – I tempi sono *euritmici* se conservano tra di loro una qualche proporzione, per esempio: doppia, sescupla, ecc.; *aritmici* se sono disordinati e non hanno proporzione alcuna: *ritmoidi* (ῥυθμοειδεῖς) se partecipano dell' una e dell' altra specie, in quanto che alle volte sono ordinati come i primi, altre volte confusi e disordinati come i secondi. Di questi, alcuni si chia-

mano *rotondi* (στρογγύλοι) perchè corrono più velocemente del convenevole; altri *abbondanti* (περίπλεῳ) perchè, a causa dei suoni composti, rallentano troppo il movimento: « Horum temporum alia rythmum habentia dicuntur, alia rythmo carentia, alia rythmi speciem habentia. Et quidem rythmum habentia quae in aliqua ratione mutuum inter se ordinem servant, ut in dupla, sescupla, id genus aliis... Rythmo carentia quae penitus sunt inordinata et absque ratione connexa. Rythmi speciem habentia quae inter haec interiiciuntur, atque interdum ordinis rythmum habentium, interdum confusionis rythmo carentium sunt partecipantia. Horum rursus alia *rotunda* vocantur quae plus quam oportet percurrunt, alia *abundantia* quae iam magis tarditatem per compositos sonos efficiunt » (p. 33).

2. *I piedi.*

Il *piede* è quella parte del movimento ritmico mediante la quale noi percipiamo il ritmo intero. Nel piede distinguiamo l'*arsi* e la *tesi*. « Pes est pars totius rythmi per quam totum percipimus. Huius duae sunt partes: *elatio* (arsis) et *positio* (thesis) ».

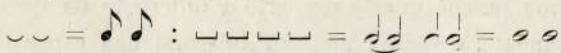
Differenza dei piedi. – La prima differenza dei piedi nasce dalla *grandezza* ossia dal numero dei tempi primi; così, p. es., i piedi di tre tempi differiscono dai piedi di due tempi. L'altra differenza proviene dal *genere*, secondo che sono di genere emiolio, doppio, ecc. La terza differenza si ha dalla *composizione* in quanto che alcuni sono *semplici*, quali i piedi di due tempi, altri *composti*, quali quelli di dodici tempi. I piedi semplici sono quelli che si risolvono in tempi, i composti quelli che si risolvono in piedi. Vengono in quarto luogo i piedi *razionali* e *irrazionali*; i primi sono quelli nei quali il numero dei tempi primi nell'arsi e nella tesi è secondo una determinata proporzione; non così gli altri. Dividendo poi in modo vario i piedi composti, ne nascono piedi semplici diversi; ciò costituisce una quinta differenza. Dalla divisione nasce la *figura*, e questa è una sesta differenza. L'ultima differenza nasce dall'*opposizione* che hanno due piedi, in quanto che uno ha il tempo ante-

cedente maggiore e il conseguente minore; l'altro, al contrario, viceversa. « Differentiae pedum sunt septem. Prima per *magnitudinem*, ut pedes trium temporum differunt a pedibus temporum duorum. Altera per *genus*, ut pedes trium temporum, hemiolio et duplo. Tertia per *compositionem* qua alios simplices esse contingit, ut pedes duorum temporum, alios compositos, ut pedes temporum duodenorum. Simplices enim sunt qui in tempora dividuntur, compositi qui et in pedes resolvuntur. Quarta quae est *rationalium*, quorum rationem dicere possumus elationis ad positionem; et *irrationalium*, quorum rationem inter se partium temporalium eodem modo dicere nequimus. Quinta est per certam aliquam *divisionem*, cum si varie dividantur compositi, varios fieri simplices contingit. Sexta per *figuram* quae ex divisione oritur. Septima per *oppositionem* cum sumptorum duorum pedum, alter maius tempus habet antecedens, insequens vero minus; alter, contra » (p. 34).

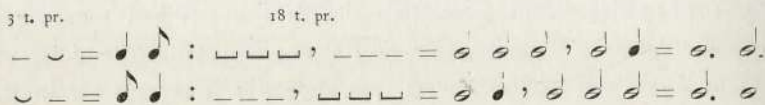
3. *Generi ritmici.*

Il *genere* ritmico è costituito dalla grandezza dei piedi ossia dal rapporto tra il numero dei tempi primi dell'arsi e quelli della tesi. Questo rapporto può essere o *eguale* (1 : 1, 2 : 2, ecc.) o *doppio* (2 : 1, 4 : 2, ecc.) o *sesquialtro* detto anche *sescuplo, emiolio, peonico* (3 : 2, 6 : 4, ecc.) o *sequiterzo* ossia *epitrito* (4 : 3, 8 : 6. ecc.). « Genera rythmica sunt tria: *aequale* (τὸ ἴσον), *sesquialterum* (τὸ ἡμιόλιον), *duplum* (τὸ διπλάσιον); addunt aliqui et *supertertium* (τὸ ἐπίτριτον), quae a temporum magnitudine constituuntur. Unum enim sibi ipsi comparatum *aequalitatis* gignit rationem; duo ad unum, *duplam*; tria ad duo *sesquialteram*; quatuor ad tria *supertertiam* ».

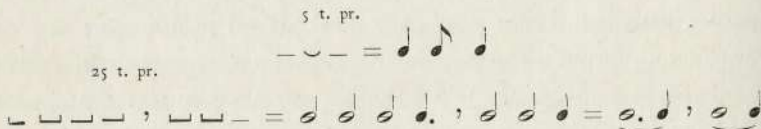
Nel genere *eguale*, da un piede di due tempi primi si va sino al piede di sedici tempi: (1)

2 t. pr. ◡◡ = ♪♪ : 16 t. pr. ⊔⊔⊔⊔ = ...

(1) È chiaro che qui si parla di piedi *composti*.

Nel genere *doppio* il più piccolo piede ha tre tempi, il più grande ne ha diciotto:

3 t. pr. 18 t. pr.

Nel genere *sesquialtro* o *peonico*, da un piede di cinque tempi si arriva sino al piede di venticinque tempi:

5 t. pr.

25 t. pr.

Finalmente nel genere *sesquiterzo* o *epitrito* il più piccolo piede ha sette tempi e il più grande quattordici. Questo piede si usa assai raramente:

« *Aequale* incipit a rythmo duorum temporum completurque rythmo temporum sexdecim... *Duplum* incipit a rythmo trium temporum, finit vero in rythmo temporum octodecim... *Sesquialterum* incipit a rythmo quinorum temporum, completur autem rythmo temporum vigintiquinque... *Supertertium* incipit a rythmo septenum temporum, perficiturque quatuordecim temporibus, cuius rarus est usus » (pag. 35).

Ritmi irrazionali. - Vi sono altri generi di ritmi che si dicono *irrazionali* non già perchè tra l'arsi e la tesi non vi sia un qualche rapporto, ma perchè questo rapporto è differente da quelli descritti precedentemente, e quindi non costituiscono una categoria a parte. « Sunt et alia genera quae *irrationalia* vocantur, non quod nullam rationem habeant, sed quod cum nulla ante dictarum rationum con-

veniant; ac potius per numeros quam rythmorum species proportiones servant » (p. 35).

Ritmi composti, semplici e misti. - Tra i ritmi, alcuni sono *composti*, altri *semplici*, altri infine *misti*. Sono semplici i ritmi che hanno un sol genere di piedi, p. es. quelli di quattro tempi; composti quelli che risultano di piedi di due o più generi, p. es. i piedi di dodici tempi; misti quelli che si risolvono ora in tempi, ora in piedi, p. es. i piedi di sei tempi. I ritmi poi composti possono esser tali o per *copula* (συζυγίαν) o per *periodo* (περίοδον). La *copula* è la composizione di *due* piedi semplici e dissimili; il *periodo* di più di due. « Rythmorum alii sunt *compositi*, alii *incompositi*, alii *mixti*. Incompositi, qui uno pedum genere utuntur, ut quatuor temporum rythmi; compositi qui e duobus generibus vel etiam pluribus constant, ut rythmi temporum duodecim; mixti qui aliquando in tempora, aliquando in rythmos resolvuntur, ut sex temporum rythmi. Compositorum alii per *copulam* existunt, alii per *periodum*. Copula igitur est duorum pedum simplicium et dissimilium compositio; periodus vero plurium » (p. 35-36).

Piedi semplici e composti in ciascun genere. - *a*) Nel genere *eguale* o *dattilico* vi sono sei ritmi semplici, ossia il *pirrichio* (proceleusmatico semplice) con una tesi e un'arsi breve (◡ ◡); il *proceleusmatico* (proceleusmatico doppio) con due tempi brevi all'arsi e alla tesi e viceversa (◡ ◡ , ◡ ◡); il *dattilo* (anapesto maggiore) con un tempo lungo alla tesi e due brevi all'arsi (- ◡ ◡); l'*anapesto* (anapesto minore) con due tempi brevi all'arsi e un tempo lungo alla tesi (◡ ◡ -); lo *spondeo semplice* con un tempo lungo all' arsi e alla tesi (- -) e lo *spondeo doppio* con due tempi lunghi (quattro tempi brevi), alla tesi e all'arsi (- - , - -). « In genere dactylico incompositi sunt rythmi sex; simplex proceleusmaticus ex brevi positione et brevi elatione; proceleusmaticus duplex ex duabus brevibus in positione et duabus brevibus in elatione, et contra; anapaestus a maiore, ex longa positione et duabus brevibus in elatione; anapaestus a minore, ex duabus brevibus in elatione et longa positione, Spondeus simplex ex longa positione et longa elatione; spondeus maior qui et duplex, ex quattuor temporum positione et quattuor temporum elatione ».

I ritmi composti per *copula* sono due: il *ionico maggiore* e il *ionico minore*. Il primo risulta di uno spondeo semplice e di un pirrichio (– – , ⏑ ⏑): il secondo, al contrario, di un pirrichio e di uno spondeo semplice (⏑ ⏑ , – –). (1) « Per *copulam* fiunt rythmi duo quorum alter *ionicus a maiore*, alter *a minore* adpellatur. Et quidem ionicus a maiore constat ex simplici spondeo et proceleusmatico duorum temporum; a minore ionicus, contra » (p. 36).

b) Nel genere *doppio* o *giambico* vi sono quattro piedi semplici, il *giambo* (arsi breve e tesi lunga: ⏑ –), il *coreo* (tesi lunga e arsi breve: – ⏑), l'*orthio* (4 tempi all'arsi e 8 alla tesi: – –, – – – – = ⊔, ⊔ ⊔ = ♩♩, ♩♩♩♩ = 𝅗𝅥, 𝅗𝅥 𝅗𝅥 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥), il *trocheo semanto* (8 tempi alla tesi e 4 all'arsi: – – – –, – – = ⊔ ⊔, ⊔ = ♩♩♩♩, ♩♩ = 𝅗𝅥 𝅗𝅥, 𝅗𝅥 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥). (2) « In jambico genere simplices cadunt hi rythmi; *jambus* ex dimidia elatione et dupla positione; *trochaeus* ex dupla positione et brevi elatione; *orthius* ex quatuor temporum elatione et octo temporum positione; *trochaeus semantus* ex octo temporum positione et quatuor temporum elatione ».

Composti per *copula* sono i due *bacchei*, il 1° composto di un giambo e di un trocheo (⏑ – , – ⏑), il 2° di un trocheo e di un giambo (– ⏑, ⏑ –).

Composti per *periodo* sono dodici, ossia quattro composti di un giambo e di tre trochei, quattro composti di un trocheo e di tre giambi, quattro finalmente composti di due corei e di due giambi.

Nei primi quattro il giambo occupa successivamente il 1°, il 2°, il 3° e il 4° posto, e si hanno così ritmi detti *trochaeus a jambo*, *trochaeus a bacchio*, *bacchius a trochaeo* e *jambus epitritus*.

1°	⏑̱ –, – ⏑ – ⏑ – ⏑	Trochaeus a jambo
2°	– ⏑, ⏑̱ –, – ⏑ – ⏑	Trochaeus a bacchio
3°	– ⏑ – ⏑, ⏑̱ –, – ⏑	Bacchius a trochaeo
4°	– ⏑ – ⏑ – ⏑, ⏑̱ –	Jambus epitritus

(1) A me sembra una vana sottigliezza il considerare i due piedi *ionici* come piedi composti e annoverarli così tra i piedi di genere eguale. È più semplice e razionale considerarli come piedi semplici del genere *doppio* o *giambico*.

(2) L'*orthio* e il *trocheo semanto* hanno un ritmo analogo al *giambo* e al *trocheo*, solo varia il numero dei tempi primi. Perciò il movimento dell'*orthio* e del *troc. semanto* è *largo*, mentre quello del *coreo* e del *giambo* è *celere*.

Nei secondi quattro, il trocheo si trova successivamente dopo il 1°, il 2°, il 3° e il 4° giambo; nascono così i ritmi detti *jambus a trochaeo, jambus a bacchio, bacchius a jambo* e *trochaeus epitritus.*

1°	± ◡ , ◡ – ◡ – ◡ –	Jambus a trochaeo
2°	◡ – , ± ◡ , ◡ – ◡ –	Jambus a bacchio
3°	◡ – ◡ – , ± ◡ , ◡ –	Bacchius a jambo
4°	◡ – ◡ – ◡ – , ± ◡	Trochaeus epitritus

Negli ultimi quattro, da prima si pongono due giambi e due trochei e si ha il *simplex bacchius a jambo*; poi due trochei e due giambi e si ha il *simplex bacchius a trochaeo*; finalmente due giambi in mezzo a due trochei oppure due trochei in mezzo a due giambi, e si hanno il *medius jambus* e il *medius trochaeus.*

1°	◡ – ◡ – , – ◡ – ◡	s. bacchius a jambo
2°	– ◡ – ◡ , ◡ – ◡ – .	s. bacchius a trochaeo
3°	– ◡ , ◡ – ◡ – , – ◡	medius jambus
4°	◡ – , – ◡ – ◡ , ◡ –	medius trochaeus.

« Compositi et quidem per *copulam*, *bacchii* duo, quorum alter primum habet jambum et secundum trochaeum; alter contra. Per *periodum*, duodecim. Quattuor ex uno jambo et tribus trochaeis: horum ille qui primum habet jambum vocatur *trochaeus ab jambo*, qui secundum *trochaeus a bacchio*, qui tertium *bacchius a trochaeo*, qui quartum *jambus epitritus*. Porro quatuor qui unum habent trochaeum reliquos vero jambos. Itaque qui primum habet trochaeum reliquos vero jambos vocatur *jambus a trochaeo*, qui secundum *jambus a bacchio* vel *medius bacchius*, qui tertium *bacchius a jambo*, qui quartum *trochaeus epitritus*. Quatuor denique qui binos habent trochaeos et totidem jambos eosque aut deinceps positos aut ut alii contineant, alii contineantur. Qui igitur primos habent jambos, sequentes vero trochaeos, dicitur *simplex bacchius a jambo*; qui trochaeos antecedentes habet, insequentes vero jambos, *simplex bacchius a trochaeo*; qui jambos habet inclusos, *medius jambus*; qui trochaeos, *medius trochaeus* » (pp. 37, 38).

c) *Nel genere peonico* vi sono solo due piedi semplici, il *cretico* (peone diagio) con una lunga e una breve alla tesi e una lunga all'arsi (– ◡ –) e il *peone epibato* che ha una tesi lunga e un'arsi lunga, con due altre tesi lunghe e un'altra arsi lunga (– –, – – – = ⊔, ⊔ – = ♩𝅗𝅥, ♩♩♩ = 𝅗𝅥, 𝅗𝅥♩).

« In paeonico genere incompositi sunt pedes duo, *paeon diagyus* ex longa positione et brevi et longa elatione: *paeon epibatus* ex longa positione et longa elatione, et duabus longis positionibus ac longa elatione » (p. 38).

Mescolanza di generi ritmici. – Unendo assieme ritmi di genere diverso, nascono altri generi ritmici quali sono i *dochmiaci* e i *prosodiaci.* Il ritmo *dochiaco* è doppio; il primo consta di un giambo e di un peone diagio ossia cretico:

◡ –, – ◡ –

Il secondo risulta di un giambo, di un dattilo e di un peone (diagio):

◡ –, – ◡ ◡, – ◡ –

I *prosodiaci* sono di tre specie. La prima si ha unendo assieme il pirrichio, il giambo e il coreo:

◡ ◡, ◡ –, – ◡

La seconda nasce aggiungendo a questi stessi piedi un altro giambo:

◡ ◡, ◡ –, – ◡, ◡ –

L'ultima si ha dall'unione del bacchio col ionico maggiore:

◡ – –, – – ◡ ◡

« Porro haec genera si misceantur, species rythmorum fiunt plures. Binae *dochmiacae*, quarum prior componitur ex jambo et paeone diagyo, altera ex jambo et dactylo et paeone... Fiunt quoque rythmi qui vocantur *prosodiaci*, quorum alii ex ternis componuntur, ex pirrichio et jambo et trochaeo; alii ex quatuor, jambo praedictis tribus pedibus addito; alii ex duabus copulis bacchio et ionico a maiore » (p. 39).

Tempo vuoto o silenzio. – Il tempo *vuoto* o *silenzio* è quel tempo che trascorre senza suono, ma però serve a *completare il ritmo.* Si chiama *residuo* (λεῖμμα) se equivale a un tempo minimo, *apposi-*

zione (πρόσθεσις) se esso equivale a un tempo lungo. « Est autem tempus *vacuum* (κενός) quod absque sono existit ad complendum rythmum. *Residuum* vero in rythmo, tempus vacuum minimum; *adpositio* tempus vacuum longum, minimi duplum » (pp. 40-41).

Relazione tra ritmo e melodia. – Nella musica la melodia è l'elemento femminile, passivo, determinabile; il ritmo invece è l'elemento maschile, attivo, determinante. « Porro veteres quidam rythmum quidem *marem* nominarunt, cantum vero *foeminam*. Cantus enim inefficax est et figura caret, *materiae* rationem obtinens ob comoditatem ad contrarium. At rythmus ipsum fingit et movet ordinate, *facientis* rationem obtinens ad id quod efficitur » (p. 431).

Tutta la dottrina ritmica di Aristide Quintiliano si può riassumere in queste poche parole: « Il tempo primo o l'unità del movimento ritmico è il più breve di tutti ed è indivisibile; [1] unendo tempi a tempi si ottengono i piedi i quali sono le parti vitali e come le cellule del ritmo; i piedi variano tanto pel numero dei tempi primi che li compongono, come e molto più per la relazione che passa tra i tempi dell'arsi e quelli della tesi, il che costituisce il *genere* dei piedi e dei ritmi; oltre il genere pari e doppio, esiste il genere peonico ($\frac{5}{8}$) e il genere epitriteo ($\frac{7}{8}$); si possono mescolare non solo piedi di genere diverso, ma anche ritmi di genere diverso ».

§ II. – La dottrina di s. Agostino.

Il gran vescovo d' Ippona e Dottore del secolo IV, tra le altre sue opere, scrisse anche un trattato che intitolò *De musica*, diviso in sei libri, nel quale però si occupa esclusivamente del ritmo.

(1) Bacchio il Seniore parla d'un tempo che è medio tra il breve e il lungo e lo chiama *irrazionale*: « Quodnam irrationale? Quod brevi quidem est longius, at longo minus. Quoniam vero quanto sit minus aut maius evidenti ratione tradi nequit, ex hoc ipso accidente *irrationale* (ἄλογος) est adpellatus » (Meib., lib. I, pag. 23). Questo tempo medio oggi si potrebbe rappresentare o con una croma puntata (♪.) oppure con una croma sormontata da una trattina (♪). Si ammetteva dunque dagli antichi un tempo medio tra la lunga e la breve, ma non un tempo più breve del breve.

Aveva bensì l' intenzione, come scrisse al vescovo Memorio, di comporre anche un trattato intorno alla parte *armonica* o *melodica* della musica, ma gli mancò il tempo di farlo.[1] Dal cap. 6 del lib. I delle *Ritrattazioni*, risulta che egli principiò a comporre quest'opera poco dopo il suo battesimo, stando ancora a Milano, ma non potè ultimarlo che in Africa. Il trattato ha uno scopo mistico; egli vuol dimostrare come l'anima, dai ritmi sensibili e mutabili, possa e debba inalzarsi alla contemplazione dei ritmi spirituali ed eterni. « Deinde sex libros *De musica* scripsi quorum ipse sextus maxime innotuit, quoniam res in eo digna cognitione versatur, quomodo a corporalibus et spiritualibus sed mutabilibus numeris, perveniatur ad immutabiles numeros qui iam sunt in ipsa immutabili Veritate, et sic invisibilia Dei per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur » (*Retractation.*, lib. I, cap. 11).

Il *De musica* è in forma di dialogo; il maestro domanda e il discepolo risponde. Io ne trascriverò quel tanto che basta al mio scopo; esso però merita di esser letto e studiato per intero, non solo pel nome e l'autorità dell'autore, ma anche perchè fu la base di molti teorici posteriori. Molte espressioni, similitudini e definizioni che troviamo nei suddetti teorici, furono dettate da s. Agostino nella presente opera. Si può dire che come nella parte che allora chiamavasi *armonica* si appoggiarono sopra Boezio, così nella parte ritmica seguirono il santo dottore africano. Ciò posto ecco che cosa egli insegna sui *tempi*, sui *piedi* e sui *ritmi* musicali.

1. *I tempi.*

Tempo primo. - Come nella metrica si distinguono sillabe brevi e sillabe lunghe, così nella musica si hanno suoni brevi e suoni lunghi. Il suono breve è la più piccola particella del movimento

(1) « Initio nostri otii cum a curis maioribus magisque necessariis vacabat animus, volui per ista quae a nobis desiderasti scripta proludere, quando conscripsi *de solo rythmo* sex libros, et *de melo* scribere alios forsitan sex, fateor, disponebam cum mihi otium futurum sperabam. Sed posteaquam mihi curarum Ecclesiasticarum sarcina imposita est, omnes illae deliciae fugere de manibus ».

ritmico, è il *minimum* di spazio ed è perciò *indivisibile*: per questo motivo ragionevolmente si chiama *tempo primo*. « Cum ergo syllabae inter se conferuntur, *motus* quidam inter se conferuntur, in quibus possint numeri quidam temporis mensura diuturnitatis inquiri... Rursus hoc vide quamlibet syllabam *brevem* minimeque diu pronuntiatam et mox ut eruperit desinentem, occupare tamen in tempore *aliquid spatii* et habere *quamdam morulam suam*. *D*. Video necesse esse quod dicis. *M*. Dic nunc *unde numerum exordiamur?* *D*. Ab uno scilicet. *M*. Non absurde igitur hoc in tempore quasi *minimum spatii* quod *brevis* obtinet syllaba, *unum tempus* veteres vocaverunt: a brevi enim ad longam progredimur » (lib. II, c. 3).

Tempo lungo. – Il secondo tempo è composto ed equivale il doppio del primo. « Sequitur iam ut illud quoque animadvertas quoniam ut in numeris ab uno ad duo est prima progressio ita et in syllabis qua scilicet a *brevi* ad *longam* progredimur, longam *duplum temporis* habere debere; ac per hoc si spatium quod *brevis* occupat recte *unum tempus* vocatur, spatium item quod *longa* occupat recte *duo tempora* nominari » (loc. cit.).

Al cap. 8 del lib. VI, ritornando su questa sillaba breve, dice che non ostante la sua durata sia minima e indivisibile, pure in essa si può distinguere un principio, un mezzo e un fine. « Quelibet enim brevis syllaba cum et incipiat et desinat, alio tempore initium eius et alio finis sonat. *Tenditur* enim ergo et ipsa *quantulocunque* temporis intervallo, et ab initio suo per medium tendit ad finem ». Indirettamente dunque si riafferma la indivisibilità del tempo primo, dal fatto che *i tre momenti* che in esso distingue ne costituiscono la indissolubile sua unità.

2. *I piedi.*

Il piede. – Dall'unione di due o più sillabe, sia brevi sia lunghe, nascono i piedi. Questi si possono distinguere o secondo il numero delle sillabe o secondo il numero complessivo dei tempi primi che li costituiscono.

Piedi di due sillabe. – Sono quattro perchè: *a*) o sono tutte e due brevi (◡ ◡), *b*) o tutte e due lunghe (– –), *c*) o una breve

e l'altra lunga (⏑ –), *d*) o viceversa una lunga e l'altra breve (– ⏑). I due primi hanno un ritmo *eguale* ossia semplice, gli altri invece *complicato*. « Age nunc collationes ipsas videamus; nam una brevis syllaba ad unam brevem syllabam quaero quam rationem tibi habere videatur vel hi motus inter se quid vocentur?... *D. Aequales* eos memini nominatos, tantumdem enim ad sese habent temporis... *M.* Atqui scias veteres *pedem* nuncupasse talem collationem sonorum. Sed quousque pedem progredi ratio sinat, diligenter advertendum est. Quamobrem iam dic etiam, brevis et longa syllaba (⏑ –) qua sibi ratione conferuntur. *D.* Opinor ex illo genere numerorum quos *complicatos* vocavimus, istam collationem manare; siquidem in ea *simplum* ad *duplum* collatum esse video, id est, unum tempus brevis syllabae ad duo tempora longae sillabae. *M.* Quid si ita ordinentur ut prius longa deinde brevis syllaba pronuntietur (– ⏑) num quia ordo mutatus est ideo *complicatorum* numerorum ratio non manet? Nam ut in illo pede simplum ad duplum (1 : 2) ita in isto duplum ad simplum (2 : 1) invenitur. *D.* Ita est. *M.* Quid in pede duarum longarum (– –), nonne duo tempora duobus temporibus conferuntur? *D.* Manifestum est. *M.* Ex qua ergo ratione deducitur ista collatio? *D.* Ex eorum scilicet qui *aequales* appellati sunt. *M.* Age nunc dic mihi ex quo a duabus brevibus orsi ad duas syllabas longas pervenimus, quot pedum collationes tractaverimus? *D.* Quatuor, nam primo de duabus brevibus dictum est, secundo de brevi et longa, tertio de longa et brevi, quarto de duabus longis » (lib. II, cap. 4).

Ho trascritto per intero questo brano affinchè il lettore si faccia una idea del modo col quale procede e discorre il santo dottore. Egli prosegue enumerando tutti gli altri piedi di tre e di quattro sillabe e discutendo sopra ciascuno di essi. Trattandosi di cose già note al lettore, sia dal capitolo II che da tutto il rimanente del presente lavoro, mi esonero dal riportare la lunga esposizione che si trova nel *De musica*, e passo ad altro.

Arsi e tesi nei piedi. – Le due parti essenziali di ciascun piede sono l'*arsi* e la *tesi*, ossia la parte *ascendente* e la parte *discendente* del medesimo. « Sed hoc nobis considerantibus opus est haec duo

nomina mandare memoriae *levationem* et *positionem*. In *plaudendo* enim quia *levatur* et *ponitur manus*, partem pedis *levatio* vindicat, partem *positio* » (lib. II, c. 9).

3. *I ritmi.*

Legge per l'unione dei piedi. – L'eguaglianza e la similitudine è sempre da preferirsi al suo contrario; e perciò nell' unione dei piedi bisogna aver questa considerazione di unire quelli che sono eguali e simili, vale a dire che hanno la stessa *misura* ossia che contengono il *medesimo numero di tempi*, a meno che per giusti motivi non si potesse fare diversamente. « *D.* Nunc dissere qui sibi pedes copulentur. *M.* Iudicabis hoc facile si aequalitatem ac similitudinem inaequalitati ac dissimilitudini praestantiorem esse iudicas... Hanc ergo prius maxime in contexendis pedibus sequi oportet nec ab ea omnino deviandum nisi cum aliqua causa iustissimum est... Num censes alios aequales habendos esse nisi qui eiusdem *mensurae sunt?*... Qui eiusdem mensurae putandine sunt nisi qui *temporis tantumdem occupant?*... Quos ergo inveneris pedes *totidem temporum*, sine aurium offensione contexes » (lib. II, c. 9). Perciò possono unirsi non solo piedi dello stesso nome o dello stesso genere, come giambi con giambi (⏑ –), corei con corei (– ⏑), dattili con dattili (– ⏑ ⏑), spondei con spondei (– –) ecc., ma anche piedi di genere diverso purchè abbiano lo stesso numero di tempi, quali sono per es. il coriambo (– ⏑ ⏑ –), il digiambo (⏑ – ⏑ –) il dicoreo (– ⏑ – ⏑), l'antispasto (⏑ – – ⏑) ecc., nei quali l'arsi e la tesi hanno lo stesso numero di tempi primi.

Così pure possono mescolarsi il giambo, il coreo, il tribaco, il molosso (– – –) il jonico maggiore (– – ⏑ ⏑) e il jonico minore (⏑ ⏑ – –) perchè in questi l'arsi e la tesi sono nel rapporto doppio (1 : 2). Lo stesso dicasi dei piedi di cinque tempi (peonici) nei quali il rapporto tra l'arsi e la tesi è di 2 : 3 e viceversa; tali sono il cretico (– ⏑ –) il bacchio (⏑ – –) l'antibacchio (– – ⏑) e tutta la famiglia dei peoni (1° – ⏑ ⏑ ⏑, 2° ⏑ – ⏑ ⏑, 3° ⏑ ⏑ – ⏑, 4° ⏑ ⏑ ⏑ –). Questa medesima legge vale pei piedi a 7 tempi ossia epitriti, dal rapporto di 3 : 4 oppure 4 : 3: Ep. 1° ⏑ – – –, 2° – ⏑ – –, 3° – – ⏑ –, 4° – – – ⏑.

« Vicinitas enim quaedam partium tanto est approbatione dignior quanto est proxima aequalitati. Itaque illa regula numerorum cum ab uno usque ad quatuor progredimur, nihil unicuique est se ipso propinquius. Quare illud in primis adprobandum est in pedibus cum *tantumdem* habent partes ad invicem; deinde copulatio *simpli et dupli* eminet in uno et duobus; *sesquialtera* vero copulatio in duobus et tribus; iam *sesquitertia* tribus et quatuor ». Per la ragione suddetta, dall'unione dei piedi è da escludersi l'anfibraco (◡ – ◡) il quale, benchè risulti composto di quattro tempi, questi però non si possono considerare che nella relazione di 1 : 3, la quale non è legittima nè si può ridurre a nessuna delle quattro proporzioni sopra mentovate. « Simplum vero et triplum quamquam complicatorum numerorum lege teneatur, non tamen in ordine illo sibimet cohaeret; non enim post unum tria numeramus, sed ab uno ad ternarium numerum, binario interposito, pervenitur. Haec ratio est qua excludendus iudicatur *amfibracus* pes, ab ea copulatione de qua quaesivimus » (lib. II, cap. 10).

La ragione che dà il santo dottore non sembra molto convincente. Sta il fatto che Guido d'Arezzo ha riconosciuta la legittimità della proporzione di 1 : 3: *tripla simplicibus* (*Microl.* cap. XV): essa è la proporzione, nell'ordine armonico, tra la tonica e la sua 12ª

do – do – sol
1 : (2) 3

La musica moderna ammette frequentemente questo piede il cui suono lungo centrale viene considerato come una sincope:

Anche nella musica gregoriana esso ricorre non infrequentemente. Spesso difatti a una *tristropha* o a un gruppo di tre note viene opposto una semplice nota del valore di un tempo primo.

Eccone alcuni esempi nel solo Introito *Puer* del Natale:

Finalmente possono intrecciarsi piedi che, quantunque abbiano il medesimo numero di tempi primi, questi però sono ripartiti, nell'arsi e nella tesi, in proporzione diversa e perciò sono *battuti* in modo diverso.

Per esempio, il jonico maggiore (– – ⏑ ⏑) e minore (⏑ ⏑ – –) e il molosso (– – –) sono piedi di 6 tempi al pari del dicoreo (– ⏑ – ⏑) del digiambo (⏑ – ⏑ –), del coriambo (– ⏑, ⏑ –) e dell' antispasto (⏑ – – ⏑. Ma nei primi, quattro tempi sono nella tesi e due nell'arsi (genere doppio, 2 : 1), negli altri, al contrario, l'arsi e la tesi hanno tre tempi ciascuna (genere pari, 3 : 3). Ciò non ostante, tutti questi piedi possono venire in composizione in una stessa frase. « Quaeri non immerito potest utrum recte misceantur qui quamquam sint *aequales tempore* non *eadem tamen percussione concordant* quae levatione ac positione partes pedes sibimet confert. Nam dactylus et anapaestus et spondeus non solum aequalium temporum sunt sed etiam *percutiuntur aequaliter*; in omnibus enim tantum levatio quantum positio sibi vindicat. Itaque hi sibi miscentur iustius quam quilibet ionicus ceteris sex temporum pedibus. Uterque quippe ionicus ad *simplum* et *duplum percutitur*, duo scilicet tempora quatuor temporibus conferens. His molossus etiam in hac re congruit. Ceteri vero ad *tantumdem*; nam in his levationi ac positioni *terna tempora* tribuuntur. Ergo tametsi omnes legitime feriantur, nam et illi tres *simpli et dupla ratione* et alii quatuor *aequis partibus feriantur*, tamen quia *plausum inaequalem* facit, ista permixtio haud scio an iure repudietur... Atqui scias veteres *miscendos iudicasse istos pedes, et horum permixtione versus compositos condidisse* ».

A conferma del suo detto sant'Agostino arreca questi versi di Terenziano:

> Āt cōnsŏnă | quāe sūnt nĭsĭ | vōcālĭbŭs | āptēs
> pārs dīmĭdĭ|ūm vōcĭs ŏ|pūs prōfĕrĕt | ēx sē
> pārs mūtă sŏ|nī cōmprĭmĕt | ōră | mōlĭ|entūm
> īllīs sŏnŭs | ōbscūrĭŏr | īmpĕ|dītĭ|ōrque
> ūtrūmqŭe tă|mēn prōmĭtŭr | ōrĕ | sēmĭ|clūsō.

I due primi versi sono composti di ionici maggiori; gli altri tre di ionici maggiori e di corei. Ciò non ostante il ritmo del verso è

dilettevole. « *M.* Nihil tuas aures numerus iste permulserit? *D.* Imo nihil mihi videtur *currere* ac sonare festivius. *M.* Considera igitur pedes; invenies profecto cum sint quinque versus, duos primos solis ionicis *currere*, tres posteriores habere admixtum dichorium, cum omnes omnino sensum nostrum comuni aequalitate delectent... Quid ergo dubitamus consentire veteribus... qui censent eos pedes qui *eiusdem temporis* sunt rationabiliter posse misceri si habeant legitimam, *quamvis diversam*, percussionem? » (lib. II, cap. 11).

Il santo Dottore aggiunge un altro esempio di sua composizione; invece di ionici maggiori e di corei, egli pone ionici minori e digiambi:

> Vŏlŏ tāndēm | tĭbĭ pārcās | lăbŏr ēst īn | chārtīs,
> ĕt ăpērtūm i|rĕ pĕr āūrās | ănĭmūm pēr|mīttās
> plăcĕt hōc, nām | săpĭēntēr| rĕmī|ttĕrē in|tērdūm
> Ăcĭēm rē|bŭs ăgēndīs | dĕcēntĕr īn|tēntām.

Non ostante questa mescolanza di piedi di diversa proporzione e battuta, il ritmo scorre *pulchre et congruenter*. « *M.* In iis quatuor requiro iudicium sensus tui. *D.* Quid aliud et hic possum dicere quam *pulchre illos congruenterque* sonuisse? *M.* Sentisne etiam duos superiores, altero ionico constare qui dicitur a minore, duos autem posteriores dijambum habere permixtum?... Quid illud nonne te movet quod in illis Terentiani versibus ionico ei qui a maiore dicitur, dichorius; in iis autem nostris alteri ionico qui a minore nominatur, dijambus mixtus est » (lib. II, cap. 13).

Osservo di passaggio che nei sopradescritti versi, sant'Agostino tien conto dello spondeo finale col quale si chiudono. Se ora riuniamo questo spondeo col piede che lo precede, si hanno le seguenti clausole che si riscontrano nel *Cursus*:

Ion. magg.	– ⁝ ⊥ ⏑ ⏑ ' ⊥ –	Dispond. (II. 3°)
Ion. min.	⏑ ⏑ ⁝ ⊥ – ' ⊥ –	Dispond. (II. 3°)
Dicor.	– ⏑ , – ⏑ ⊥ –	Epit. 2° (IV. B. 2°)
Digiam.	⏑ – , ⏑ – ⊥ –	Epit. 1° (IV. B. 1°)

A confermare vieppiù la dottrina precedente, s. Agostino aggiunge un altro esempio di sua composizione, ma più variato ancora, imperciocchè collega assieme ogni sorta di piedi di 6 tempi. « Nam pro omni pede sex temporum omnem pedem sex temporum poni posse, ita sensu interrogato, judices scilicet, primum molossi exemplum sit nobis, "*vīrtūtēs*"; jonici a minore "*mŏdĕrātās*"; choriambi "*pērcĭpĭēs*"; jonici a majore, "*cōncēdĕrĕ*"; dijambi, "*bĕnīgnĭtās*"; dichorii, "*cīvĭtāsquĕ*"; antispasti, "*vŏlēt jūstă*". Unendo tutti questi piedi e battendoli ciascuno secondo la propria natura ne risulta un ritmo gradito all'orecchio. « Contexe igitur ista omnia atque pronuntia, vel me potius pronuntiante accipe, quo ad judicandum liberior sensus vacet. Nam ut continuati numeri aequalitatem sine ulla offensione aurium tibi insinuem, hoc totum contextum ter pronuntiabo quod satis esse non dubitaverim.

Vīrtūtēs | mŏdĕrātās | pērcĭpĭēs
cōncēdĕrĕ | bĕnīgnĭtās | cīvĭtāsquĕ | vŏlēt jūstă.

« Num forte aliquid in hoc *pedum cursu* aures tuas aequalitate aut suavitate fraudavi? *D.* Nullo modo. *M.* Delectavitne aliquid? quanquam hoc quidem consequens est in hoc genere ut delectet omne quod non offenderit. *D.* Non possum aliter me dicere affectum quam videtur tibi. *M.* Probas ergo omnes istos pedes senum temporum recte sibi posse copulari aut misceri » (lib. II, cap. 12).

Se disponessimo i suddetti piedi in modo diverso, non per questo ne risulterebbe una unione meno legittima e un ritmo meno gradevole. « Iam nunc ipsum ordinem muta et, ut libitum est, eosdem pedes collocatos aliter atque a me collocati sunt personandos mihi plaudendosque permitte:

Mŏdĕrātās | cōncēdĕrĕ | pērcĭpĭēs | bĕnīgnĭtās
vŏlēt jūstă | cīvĭtāsquĕ | vīrtūtēs

D. Sentio quidem nequaquam plausum istum claudicare et tantum levare quantum ponere » (lib. II, cap. 13).

Queste ultime parole « tantum levare quantum ponere » possono sollevare una difficoltà, e di fatto sant'Agostino stesso se la fa e la

mette in bocca del suo interlocutore. Come mai, domanda questi, possiamo mettere tre tempi in battere e tre in levare in tutti i suddetti piedi di sei tempi, quando sappiamo che le arsi e le tesi del molosso e dei due ionici sono in rapporto *doppio* (4 : 2) e negli altri sono nel rapporto eguale (3 : 3)? « Vehementer admiror quomodo eo (plausu) percuti potuerint illi pedes quorum divisio *simpli* et *dupli* ratione constat sicut sunt ambo ionici et molossus ».

Il Santo risponde che nel molosso e nei due ionici bisogna scomporre la sillaba centrale lunga in due tempi brevi e assegnare uno di questi alla parte seguente. Battendo a questo modo, si hanno tre tempi in battere e tre in levare come nel digiambo, dicoreo, ecc.

Mol. – – – = – ⏑⏑ – = – ⏑, ⏑ – = 6/8 ♩ ♪, ♪ ♩

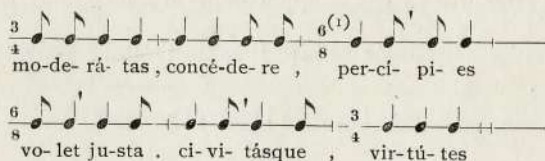
Ion. mag. – – ⏑ ⏑ = – ⏑⏑ ⏑ ⏑ = – ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ = 6/8 ♩ ♪, ♪ ♪ ♪

Ion. min. ⏑ ⏑ – – = ⏑ ⏑ ⏑⏑ – = ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ – = 6/8 ♪ ♪ ♪, ♪ ♩

« Nihil aliud hic prorsus video quam eam longam syllabam quae in ionico a maiore et in molosso secunda, in ionico autem a minore tertia est, plausu ipso dividi, ut quoniam duo habet tempora, unum inde superiori parti, alterum posteriori tribuat, atque ita terna tempora levatio positioque sortiantur. *M.* Nihil hic omnino aliud dici aut intelligi potest » (cap. 13).

Il che vuol dire che tutto quel verso deve essere battuto come un 6/8 con una *sincope* nelle battute nelle quali entrano il molosso e i due ionici:

Ora teoricamente e praticamente è ciò possibile? Mi pare di no. Checchè si voglia dire in contrario, l'orecchio non è soddisfatto. Alle battute 1, 2 e 7 abbiamo un urto antiritmico insopportabile.

E d'altra parte dove va a finire la solenne legge data al cap. 11, secondo la quale « pedes qui eiusdem temporis sunt rationabiliter posse misceri *si habeant legitimam*, QUAMVIS DIVERSAM *percussionem* »? Che cosa si vuol dire con « DIVERSAM PERCUSSIONEM » se non questo, che nel molosso e nei due ionici la battuta deve esser condotta in modo da dare 4 tempi al *battere* (tesi) e 2 al *levare* (arsi), mentre nel dicoreo, digiambo, ecc. si devono dare 3 tempi all'arsi e 3 alla tesi? O dunque è falsa la legge o è falso il modo di ritmare questo verso. Secondo me esso deve essere battuto così:

Ma dato e non concesso che la cosa si passi come afferma il santo Dottore, perchè allora escludere dall' intreccio dei piedi di 4 tempi l' *amfibraco* (⌣ – ⌣)? In fin dei conti anche in questo piede la sillaba lunga centrale può considerarsi come sciolta in due tempi brevi, e di questi uno assegnarlo alla parte precedente e l'altro alla parte seguente. L' obiezione è tanto evidente e spontanea che egli stesso l'ha prevista e tenta di rispondervi. Secondo lui, nel molosso e nei due jonici, è possibile lo scioglimento della lunga centrale in due tempi brevi da distribuirsi alle parti estreme, perchè queste essendo lunghe come la centrale, hanno con essa una *amicissima eguaglianza*. Non così nell' anfibraco nel quale le parti estreme sono brevi e mancano di questa *amicissima eguaglianza* colla centrale lunga. « Quid igitur putandum est esse causae ut in hoc fieri non possit quod in molosso et in jonicis potuit? An quoniam in illis aequalia sunt medio extrema? In numero enin pari ubi sit medium suis aequale lateribus, primus senarius occurrit. Ergo illi senum temporum pedes, quoniam duo tempora in medio possident et bina

(1) È meglio forse ritmare e battere questo piede in $\frac{3}{4}$ considerando le due brevi centrali come soluzione della 2ª lunga del molosso.

in lateribus, libenter quodam modo illud medium cecidit in latera quibus *amicissima aequalitate* coniungitur. Non autem idem fieri in amfibraco ubi sunt imparia medio latera; siquidem in illis singula, in illo duo tempora sunt. Huc accedit quod in jonicis et molosso, medio in latera soluto, terna fiunt tempora, in quibus rursum medio pari paria latera inveniuntur, quod idem desit amfibraco ». Questa risposta sarà, se così si vuole, sottile ma non convince affatto, anzi rende più evidente la falsità del principio ammesso di considerare il molosso e i piedi ionici come piedi appartenenti a un ritmo *sincopato* a $\frac{6}{8}$ mentre in realtà appartengono a un ritmo normale $\frac{3}{4}$.

Nè quest' esempio che adduce il santo Dottore prova alcunchè in suo favore:

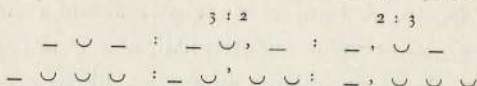
Sūmās | ōptĭmă | făcĭās | hŏnēstă

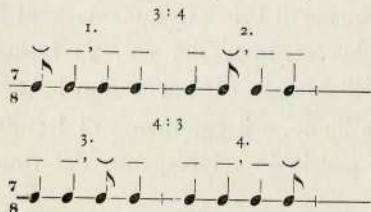
In questo verso *hŏnēstă* suona male perchè è in fine, ed è cosa antiritmica terminare, tanto in musica che in poesia, con piede *sincopato*. Si metta quell' *hŏnēstă* in una battuta centrale e tutto il verso correrà benissimo:

Genere peonico o sesquialtro. Nei ritmi di questo genere entrano piedi di 5 tempi ($\frac{5}{8}$). Al piede baccheo (⏑ – –) si possono unire il cretico (– ⏑ –) il peone 1° (– ⏑ ⏑ ⏑) 2° (⏑ – ⏑ ⏑) e 4° (⏑ ⏑ ⏑ –). « Bacchio creticum et paeones primum, secundum et quartum ».

Al palimbacchio o antibaccheo (– – ⏑) bene si intrecciano il cretico, il peone 1° 3° e 4°. « Palimbacchio autem eumdem creticum et paeones primum, tertium et quartum ».

La differenza di questi due ritmi sta in questo che nel primo i piedi hanno tre tempi alla tesi e due all'arsi (3 : 2) nel secondo invece avviene il contrario (2 : 3). È questo il motivo per cui il peone 3° (◡ ◡ – ◡) non può entrare nella prima successione. Da ciò risulta che il cretico (– ◡ –) e il peone 1° (– ◡ ◡ ◡) e 4° (◡ ◡ ◡ –) sono piedi tali che ad essi possono unirsi tutti gli altri piedi di 5 tempi, perchè solo in essi la prima sillaba breve può liberamente essere unita sia alla parte antecedente che alla parte seguente:

3 : 2 — 2 : 3
– ◡ – : – ◡ , – : – , ◡ –
– ◡ ◡ ◡ : – ◡ , ◡ ◡ : – , ◡ ◡ ◡

« Ergo cretico et paeonibus 1° et 4° quoniam et a duobus et a tribus temporibus eorum incipere divisio potest, ceteri omnes quinum temporum pedes possunt sine ulla claudicatione copulari » (lib. III, cap. 4).

Genere epitriteo o sesquiterzo. I piedi di questo genere hanno tutti sette tempi ($\frac{7}{8}$). Stanno benissimo assieme l'epitrito 1° (◡ 3 – ; – 4 –) e 2° (– 3 ◡ ; – 4 –) avendo i tempi primi ripartiti in egual misura nell'arsi e nella tesi. Per una ragione analoga l'epitrito 3° (– 4 – ; ◡ 3 –) e 4° (– 4 – ; – 3 ◡) avendo nell'arsi e nella tesi la stessa quantità di tempi, possono stare in compagnia. « Porro septenum temporum pedes cum sint quatuor qui epitriti nominantur, primum et secundum invenio sibi posse copulari; amborum enim divisio incipit a tribus temporibus, idcirco nec spatio temporum nec plausu dissident. Rursus libenter sibi conjunguntur tertius et quartus quia uterque in dividendo incipit a quatuor temporibus; quare et metiuntur et plauduntur aequaliter » (loc. cit.).

A proposito dei piedi di 5 e di 7 tempi, al cap. 9° del lib. IV, il s. Dottore osserva che essi si adattano più alla prosa che al verso.

« Isti quinum temporum pedes ut etiam septenum, non tam suaviter *currunt* quam ii qui aut in aequas partes dividuntur aut in simplam et duplam vel in duplam et simplam... Itaque hos pedes quinque aut septem scilicet temporum, uti aspernantius poetae ita *soluta libentius assumit oratio* ». Circa questo testo è da osservare che s. Agostino non rigetta del tutto questi piedi nel verso, perchè ciò contrasterebbe con quanto scrive in tutta l' opera, ma solo dichiara che *non tam suaviter currunt.* I posteriori teorici saranno meno scrupolosi del Santo. A ogni modo quella *soluta oratio* che assai volentieri (*libentius*) accoglie siffatti piedi, non è altro che la *prosa metrica* della quale ci occupiamo in questo libro.

Tralascio tutto ciò che il s. Dottore dice sui silenzi, sui semipiedi iniziali e finali, sulla soluzione delle lunghe in brevi e della contrazione delle brevi in lunghe, e sulla distinzione tra *ritmo, metro* e *verso*, perchè la trattazione diverrebbe troppo lunga e ci porterebbe al di là delle esigenze e dello scopo dell' opera.

Dalla dottrina però esposta colle stessissime parole di s. Agostino, apparisce evidente che anche per lui l' unità del movimento ritmico, rappresentato dalla breve, è *indivisibile*, che il piede greco-romano classico è alla base di esso movimento, che vi sono quattro generi di piedi e che l' intreccio di questi è libero.

§ III. — La dottrina di Ubaldo di s. Amando.

Veramente il primo teorico che incontriamo dopo s. Agostino è il monaco Remigio d' Auxerre (sec. IX) il quale scrisse un trattato di musica [1] a forma di breve Commentario al Lib. IX dell' opera di Marziano Capella (scrittore del sec. V) intitolata: *De nuptiis filologiae.* [2] Siccome Marziano Capella non ha fatto che volgere in latino Aristide Quintiliano, e il commento di Remigio ben poca luce aggiunge al testo, perciò io mi dispenso dal riprodurlo.

(1) Gerb. vol. I, pag. 63 e seq.
(2) Meib. vol. II.

Valga per loro, la dottrina suesposta di Aristide che ambedue hanno fatto propria.

Dopo Remigio viene Ubaldo suo discepolo che gli successe nella direzione della scuola musicale di Reims. Siccome il maestro aveva assai sviluppata la parte teorica del ritmo, perciò il discepolo quasi del tutto la trascura presupponendola ben nota. Si ferma piuttosto sulla parte pratica, ed è questo che dà alle sue parole una importanza speciale.

Ubaldo scrisse diverse opere; solo però nello *Scholia enchiriadis: de arte musica* e nella *Commemoratio brevis* tocca la questione del ritmo. Vediamo pertanto cosa dice nella prima di queste due opere; la dottrina è esposta in forma di dialogo tra Maestro e Discepolo:

1° **Suoni lunghi e brevi: piedi metrici.** Cantare osservando il *numero* ossia il *ritmo*, significa dare a ciascun suono la sua giusta durata breve o lunga, come nel verso si tien calcolo delle sillabe brevi e lunghe. Cantando a questo modo la melodia si *batte* come si battono i *piedi metrici*. « *D.* Quid est *numerose* canere? *M.* Ut attendatur ubi *productioribus*, ubi *brevioribus morulis* utendum sit. Quatenus uti quae *syllabae breves*, quae sunt *longae* attenditur, ita qui soni *producti* quique *correpti* esse debeant; ut ea quae *diu* ad ea quae *non diu* [1] legitime concurrant, et *veluti metricis pedibus cantilena plaudatur* ».

Per meglio chiarire la cosa Ubaldo propone al discepolo un esempio: il Maestro canta una melodia *battendo i piedi*, il discepolo lo segue e lo imita: « Age canamus exercitii causa. *Plaudam* ego *pedes* in praecinendo, tu sequendo imitabere ». La melodia quale la dà il Gerberto (Script. de musica, vol. I, pag. 183) non si trova negli attuali Antifonarî. Di più nel Gerberto stesso è ripetuta due volte in modo alquanto differente. Io riporto solo la prima versione.

E-go sum vi- a ve- ri- tas et vi- ta al-le- lú- ja al-le-lú-ja.

(1) Queste espressioni sono tolte da S. Agostino. « Rythmi enim nomen in musica usque adeo late patet ut haec tota pars eius quae ad *diu et non diu* pertinet, *rythmus* nominata est ». (*De musica,* lib. III, cap. 1).

Il Maestro fa osservare che questa antifona è costituita da tre membri nei quali solo l' ultima nota è lunga, le altre sono brevi. « Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves ». Perciò la traduzione ritmica in note moderne della detta antifona non può esser che la seguente:

Cantare a questo modo, vale a dire osservando i suoni brevi e i suoni lunghi, nè facendo più lunghi o più brevi del convenevole i suoni stessi, ma al contrario contenere la voce entro i limiti e le regole della *scansione* o *battuta*, questo significa cantare con *numero* o *ritmo*. « Sic itaque *numerose* est canere, *longis brevibusque sonis* ratas *morulas metiri*; nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oportet, sed infra *scandendi legem* vocem continere ut possit melum ea finiri mora qua coepit ».

2. *Il* ductus *ritmico*.

Il *ductus* ritmico o movimento generale d' una stessa melodia può variare senza che per questo il ritmo stesso ne patisca. Purchè si mantenga la debita proporzione tra i suoni e le pause, ogni melodia può cantarsi con movimento o più celere o più largo. « Verum si aliquotiens, causa variationis, mutare *moram* velis idest circa initium aut finen *protensiorem* vel *incitatiorem cursum* facere, duplo id feceris, idest ut productam moram in duplo correptiore seu correptam immutes, duplo longiore ». Per far meglio comprendere al discepolo questa legge ripete tre volte la suddetta melodia *Ego sum*, variando il movimento, ora facendolo più celere, ora più largo e finalmente moderato: « Canamus modo: prima sit *mora correptior*,

subiungatur *producta*, tunc *correpta* iterum ». Conchiudendo dice che, qualunque possa essere il movimento di una melodia, purchè si conservi la regola della proporzione, essa con ciò avrà una esecuzione scientifica (doctam), il più nobile suo ornamento, e le innumerevoli voci della moltitudine si fonderanno in una voce sola: « Haec igitur *numerositatis ratio* doctam semper cantionem decet et hac maxima sui dignitate ornatur, sive tractim sive cursim canatur, sive ab uno seu a pluribus. Fit quoque ut dum *numerose canendo* alius alio nec plus nec minus protrahit aut contrahit, quasi ex uno ore vox multitudinis audiatur ». Non ostante la regola sopradetta, non bisogna però credere che alle melodie si possa dare a capriccio un qualsiasi movimento; questo varia a seconda del tempo, del luogo e della fattura stessa della melodia: « nam hoc quidem melum celerius cantari convenit, illud vero morosius pronuntiatum fit suavius ».

Nella *Commemoratio brevis* Ubaldo ritorna a parlare del ritmo, ma solo in fine. In sostanza ricapitola quanto aveva esposto nel trattato precedente; egli chiude così: « De coetero ante omnia sollicitius observandum est *aequalitate diligenti* cantilena promatur, qua utique si careat, praecipuo suo privatur iure et legitima perfectione fraudatur. Sine hac quippe chorus concentu confunditur dissono, nec cum aliis *concorditer* quilibet cantare potest, nec solus *docte*. Aequitate plane pulchritudinem omnem, nec minus quae auditu quam quae visu percipitur. Deus auctor constare omnia instituit quia in mensura et pondere, in numero cuncta disposuit. *Inaequalitas* ergo cantionis cantica sacra non vitiet... Item *brevia* quaeque impeditiosiora non sint quam conveniat *brevibus*; verum omnia *longa* aequaliter *longa*; *brevium* sit par *brevitas*, exceptis distinctionibus quae simili cautela in cantu observanda sunt. Omnia quae *diu* ad ea quae *non diu*, legittimis inter se morulis, *numerose concurrant*, et cantus quilibet totus eodem celeritatis tenore a fine usque ad finem peragatur... Quae *canendi aequitas*, RYTHMUS graece, latine dicitur NUMERUS; quod certe omne melos MORE METRI DILIGENTER MENSURANDUM EST. Hanc Magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, et ab initio infantes eadem aequalitatis sive *numero-*

sitatis disciplina informare, inter cantandum *aliqua pedum manuumve vel qualibet alia percussione* NUMERUM INSTRUERE; ut a primaevo usu, aequalium et inaequalium distantia calle eos laudis Dei disciplinam nosse et cum supplici devotione *scienter* Deo obsequi ».

Abbiamo dunque, secondo Ubaldo, che nella musica gregoriana vi sono tempi *brevi* e tempi *lunghi*, nonchè *piedi metrici* regolarmente *battuti* a guisa dei versi: « veluti metricis pedibus cantilena plaudatur »: « omne melos more metri mensurandum est »: « plaudam ego pedes ».

Nulla ci dice Ubaldo dei diversi generi di piedi e di ritmi; ma non ve n'era bisogno dopo quel che aveva scritto Remigio suo predecessore, commentando Marziano Capella.

§ IV. — LA DOTTRINA DI GUIDO D'AREZZO.

Guido d'Arezzo ha una importanza affatto particolare tra i teorici medioevali. « Egli infatti è come l'anello di congiunzione tra la scienza musicale della più remota antichità e quella dei nostri tempi; il centro più luminoso al quale convergono i raggi degli antichi musicisti e il faro che servì ad illuminare i trattatisti posteriori i quali da lui derivarono le nozioni più importanti » [1]. È dunque assai interessante per noi il conoscere il pensiero dell'Aretino sul ritmo gregoriano. È famoso il capitolo XV: *De commoda componenda modulatione* del suo « Micrologus », nel quale egli detta i principî e le regole della composizione musicale gregoriana. Non bisogna però credere che Guido ci abbia lasciata una teoria *completa* sul ritmo; lacune ve ne sono e parecchie che egli cercò di colmare a viva voce in iscuola [2]. Di più anche la parte esposta e scritta non manca di oscurità; basta a dimostrarlo il disaccordo dei musicologi sul senso preciso di questo o di quel passo del

(1) AMELLI, *Micrologus*: prefazione all'edizione critica, Roma, Desclée, 1904. È l'edizione che io seguo nel citare il *Micrologus*.

(2) « Sed haec et huiusmodi melius conloquendo quam vix scribendo monstrantur » (*Microl.* cap. XV, p. 35).

« Micrologus ». Di questa oscurità io ho dato un esempio caratteristico nel capitolo XI. Ciò non ostante la dottrina di Guido, se non nei particolari, almeno nelle linee generali è abbastanza chiara. Eccone la sostanza:

1. *Suoni lunghi e brevi, piedi e metri musicali.* - Nella musica gregoriana vi sono suoni lunghi e brevi alla stessa guisa che nella poesia abbiamo sillabe brevi e lunghe: con essi si formano i *neumi* ossia i *piedi*, intrecciando i quali si ottengono strofe ossia versi o metri musicali. Secondo il numero dei piedi, come nella poesia così anche nella musica, si hanno tetrametri, pentametri, esametri ed altri metri ancora. Anche in musica come in poesia i piedi e le strofe sono regolarmente *battute*. Per ciò poi che riguarda la struttura della frase musicale, questa risulta composta di *distinzioni*, di *neumi*, di *sillabe* e di *suoni* che nella poesia hanno il loro corrispondente nelle *lettere*, nelle *sillabe*, nelle *parti*, nei *piedi* e nel *verso*. Ciò che distingue e separa questi elementi è il prolungamento, più o meno grande, dell'ultimo suono: « Quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus, ita et in harmonia sunt phtongi, id est, *soni* quorum unus, duo vel tres aptantur in *syllabas*, ipsaeque (solae vel duplicatae) *neumam* id est *partem* constituunt cantilenae; et pars una vel plures *distinctionem* faciunt, id est congruum respirationis locum. De quibus illud est notandum quod tota pars compresse et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius; *tenor* vero (id est *mora* [1]) ultimae vocis (qui in syllaba qûantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione) signum in his divisionibus existit. *Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur*; et aliae voces ab aliis morulam duplo *longiorem* vel duplo *breviorem* aut *tremulam* habeant id est *varium tenorem* quem longum aliquotiens apposita litterae virgula plana significat ... *Metricos* autem cantus dico quia saepe ita canimus *ut quasi versus pedibus scandere videamur* sicut fit *cum ipsa metra canimus* ... Non parva similitudo est metris et cantibus cum et *neumae loco sint pedum, et distinctiones loco sint*

(1) Le parentesi sono aggiunte da me per meglio chiarire il testo.

versuum; utpote ista neuma dactylico, alia vero spondaico, illa vero jambico more decurrit, et distinctionem nunc tetrametram, nunc pentametram, alias quasi exametram cernas et multa alia ».

2. *Quattro generi di piedi: ritmo libero.* – I generi dei piedi sono quattro: il pari, il doppio, il sesquialtro (peonico) e il sesquiterzo (epitriteo). Il musico deve unire i piedi in modo che essi sempre si corrispondano in una di queste quattro proporzioni; nell' intreccio dei piedi si deve seguire la libertà dei poeti lirici, anzi questa libertà è maggiore nella musica che nella poesia. « Summopere caveatur talis neumarum distributio ut cum neumae tum eiusdem soni repercussione tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut *in numero vocum aut in ratione tenorum* (*durata*) neumae alterutrum conferantur atque respondeant, nunc *aequa aequis*, nunc *duplae* vel *triplae* [1] *simplicibus*, atque alias collatione *sesquialtera vel sesquitertia*. Proponatque sibi musicus quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum *sicut metricus quibus pedibus faciat versum*; nisi quod musicus *non se tanta legis necessitate constringat* [2], quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione *rationabili varietate permutat*; quam rationabilitatem etsi saepe non comprehendamus, rationale tamen creditur id quo mens, in qua est ratio, delectatur ... *Sicut enim lyrici poetae nunc hos nunc alios iunxere pedes ita et qui cantum faciunt rationabiliter discretas ac diversas neumas componant.* Rationabilis vero discretio est si ita fit neumarum et distinctionum *moderata varietas* ut tamen neumae neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est ut sit *similitudo dissimilis* ».

Tralascio altri punti di dottrina che Guido scrive in questo stesso capitolo, perchè non hanno rapporto diretto col tema che

(1) Solo Guido parla della proporzione *tripla*; è la proporzione della *fondamentale* colla sua *duodecima*.

(2) Cicerone parlando dei versi diceva: « illis certa quaedam et definita lex est quam sequi sit necesse » (*Orat.* cap. 58). Per es. il poeta, salvo casi ben determinati, non può sostituire due brevi a una lunga e viceversa: di più un certo numero di versi della stessa strofa sono immutabilmente uguali. Queste ed altre leggi non si hanno in musica gregoriana.

tratto. I testi però per intero trascritti, più che sufficientemente ci hanno aperta la mente dell'Aretino, secondo il quale la ritmica gregoriana si basa sui medesimi principî, leggi ed elementi della metrica greco-romana.

E qui faccio punto riguardo all'esposizione della dottrina ritmica degli antichi, perchè gli altri scrittori contemporanei e successori di Guido o nulla ci dicono del ritmo, o scrivono cose di poco rilievo, oppure appartengono ai secoli di decadenza.

CAPITOLO XXI.

Struttura metrica della frase musicale gregoriana.

Dall'unanime insegnamento di tutti i teorici antichi si deduce in modo ineluttabile la costituzione metrica non solo delle clausole ma anche dell'intera frase gregoriana. Nè potrebbe essere diversamente, essendo ciò richiesto da quella legge *d'unità di composizione* che è alla base di ogni opera d'arte. E vaglia il vero: se una tale o tal' altra disposizione e combinazione di suoni ci dà in fine di frase uno spondeo, un cretico, un dattilo, un coreo, ecc., perchè non dovrebbe esser così anche al principio e al decorso della frase stessa? Forse che Ubaldo e Guido non alludevano a tutta la frase quando scrivevano: « *omne melos* more metri mensurandum est »; « sicque opus est ut quasi metricis pedibus *cantilena* plaudatur »? Credo superfluo insistere maggiormente su questo punto, e passo senz'altro a dimostrare la *qualità* di questa struttura metrica del periodo gregoriano.

La musica moderna non conosce che due soli generi di ritmi: l'*eguale* e il *doppio*, ovverosia il *binario* e il *ternario*. Inoltre tutte le frasi o periodi sono uniformi, vale a dire contengono piedi tutti dello stesso genere, e il movimento è sempre o binario o ternario.

Non così avveniva nella classica poesia e nella musica greco-romana, e anche – stando ai teorici medioevali già esposti – nella musica gregoriana. In questa si aveano altri due generi di piedi: il *peonico* ($\frac{5}{8}$) e l'*epitriteo* ($\frac{7}{8}$); di più si intrecciavano piedi di genere diverso. In una parola: il ritmo della musica greca e gregoriana era *libero*, mentre non è tale quello della musica moderna. Dal che si deduce che se la musica antica, a causa della indivisibilità del tempo primo, aveva un movimento ritmico meno agile,

esso però era più vario e meno monotono che non quello della musica moderna.

Certamente è facile nella cantilena gregoriana incontrare frasi composte di piedi a ritmo o tutto *eguale* o tutto *doppio*, salvo forse nelle chiuse; in questo caso esse possono essere *battute alla moderna.* Eccone due esempi:

Ma questi casi non sono i più comuni; in generale le frasi con intreccio di piedi di genere diverso ricorrono più frequentemente delle altre.

Aggiungo qualche esempio di ritmo *peonico* ($\frac{5}{8}$) affatto sconosciuto nella musica moderna [1].

Questa frase tutta di piedi di cinque tempi primi (cretici) è tolta dall'Introito *Loquebar* delle Vergini e Martiri:

(1) Non mancano però musicisti insigni che ne fanno uso. Vedi, per esempio, il *Larghetto* della sonata in *Do minore* di Chopin.

Nel Graduale *Adiuvabit* della Messa delle Vergini Martiri trovasi questa frase vocalizzata su tre piedi di cinque tempi ciascuno, con una clausola *molosso-spondaica* o anche *spondeo-molossea.*

La seguente frase tutta composta di *cretici* si trova nel Graduale *Specie tua* parimenti delle Vergini.

Il primo *Alleluja* della Messa della Domenica fra l'Ottava dell'Ascensione si chiude con questo vocalizzo:

Però non è nell'indole della musica gregoriana l'intrecciar di seguito molti piedi della stessa natura; essa predilige la varietà a modo dei poeti lirici, come sentenziò Guido d'Arezzo. Arreco di questo libero intreccio qualche esempio.

Il lettore ricorderà un quadro, fatto da S. Agostino, nel quale erano mescolati assieme jonici maggiori o minori (molosso) e corei. Ecco una frase gregoriana dove ricorrono precisamente questi stessi piedi:

Oppure, seguendo l'edizione ritmica di Solesmes:

Alla fine del primo versetto del *Tractus* della Domenica di Sessagesima si trova questa frase assai simile alla precedente:

Nel Graduale *Iustus cum ceciderit* dei Martiri non Pontefici si trovano queste due frasi della stessa struttura Augustiniana che le precedenti:

Nell'esposizione della dottrina di Aristide Quintiliano ho trascritto alcuni quadri ritmici; il lettore li abbia presenti. Tra essi uno è il seguente:

◡ — | — ◡ | — ◡ | — ◡ : trochaeus a jambo

(1) I codici ritmici 339 di S. Gallo, 121 di Einsiedeln e 239 di Laon non hanno alcun segno o lettera di prolungamento sull'ultima nota di questo *climacus*. Al contrario il codice 356 di S. Gallo ha uno *st.* (*statim*) tra esso *climacus* e il neuma seguente, il che vuol positivamente dire che non bisogna fermarsi. Tuttavia un po' di *rallentando* vi sta bene.

Ecco alcune frasi gregoriane modellate su questo schema, salvo naturalmente nella chiusa:

Commun. *Semel juravi.*

Nell'Introito *Vultum tuum* abbiamo:

Il Communio *Posuisti* di un Martire Pontefice termina così:

Il suddetto schema viene da Aristide modificato in modo che il giambo si trovi nel mezzo dei corei.

— ◡ , ◡ — , — ◡ , — ◡

Nell'Introito *In virtute* di un Martire non Pontefice si avvera lo stesso fatto.

Gli schemi ritmici che si riscontrano nei teorici antichi non sono i soli possibili e i soli usati. S. Agostino stesso, dopo aver parlato assai a lungo dei diversi generi di metri e del diverso modo di intrecciare i piedi, conchiude col dire che i modi suddetti sono *innumerevoli.* « Sane arbitror iam te intelligere INNUMERABILIA

(1) Nota *sopranumeraria.*

ESSE GENERA METRORUM quae quingenta sexaginta octo inveneramus, cum et de silentiis nonnisi finalibus exempla essent data et nulla pedum commixtio facta esset et nulla *solutio longarum in duas breves* quae pedem ultra syllabas quatuor porrigent. At si adhibita omni silentiorum interpositione, et OMNI PEDUM COMMIXTIONE, et *omni solutione longarum,* TANTUS EXISTIT UT NOMEN EIUS FORTASSE NON SUPPETAT » (*De mus.*, lib. IV, cap. 17).

Passo ora ad esporre la struttura metrica di interi canti gregoriani.

Pei canti sillabici ho scelto le antifone dei II Vespri della I Domenica di Avvento.

(1) Questi *sette tempi* potrebbero anche considerarsi come epitrito 2° (– ◡ – –).

(2) Nell'Hartker dopo questa nota v'è un x = *expecta.*

IV.

L'antifona quinta *Ecce veniet*, come tipo melodico, è simile all'antifona quarta *Apud Dominum* dei II Vespri del Natale. Vedi al capit. XIX l'analisi che ne ho fatta, colla nota sottostante.

Come esempio di struttura metrica dei canti neumatici trascrivo solo l'Introito *Ad te levavi* della Dom. I di Avvento di cui già abbiamo analizzato le clausole.

L'esecuzione della musica gregoriana riesce alquanto difficile appunto perchè, abituati al ritmo isocrono moderno, non sappiamo come eseguire e battere i piedi di diversa natura, specialmente quelli di cinque e di sette tempi. Io, almeno pei principianti, dò la regola pratica di battere non i piedi interi ma le *frazioni* dei piedi; il ritmo riuscirà alquanto materiale, se si vuole, ma esatto.

Queste frazioni non sono altro in sostanza che tempi *composti* di due o tre tempi primi; perciò le singole battute frazionate corrispondono al $\frac{2}{8}$ o $\frac{3}{8}$ della musica moderna. E vaglia il vero: il coreo (– ◡) e il giambo (◡ –) sono già per sè i più piccoli piedi possibili; perciò battendoli ne esce un movimento ritmico a $\frac{2}{8}$. Occorre però mettere *in levare* la sillaba breve del giambo, come lo richiede la sua stessa natura. Frazionando i piedi di quattro tempi (spondeo, dattilo, anapesto, proceleusmatico) si hanno due battute a $\frac{2}{8}$. I piedi di cinque tempi frazionati dànno $\frac{3}{8} + \frac{2}{8}$; quelli di sei tempi dànno $\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$. Avverto che nel piede baccheo (◡ – –) si può (se pure non si deve) mettere *in levare* la sillaba breve iniziale, ritmando a questo modo:

$\frac{2}{8}$ | $\frac{2}{8}$ | $\frac{2}{8}$

I piedi epitritei di sette tempi, frazionati che siano, non comportano difficoltà alcuna. Ecco il loro movimento:

1 + 2 + 2 + 2

1° ◡ – = $\frac{2}{8}$ | $\frac{2}{8}$ | $\frac{2}{8}$ | $\frac{2}{8}$

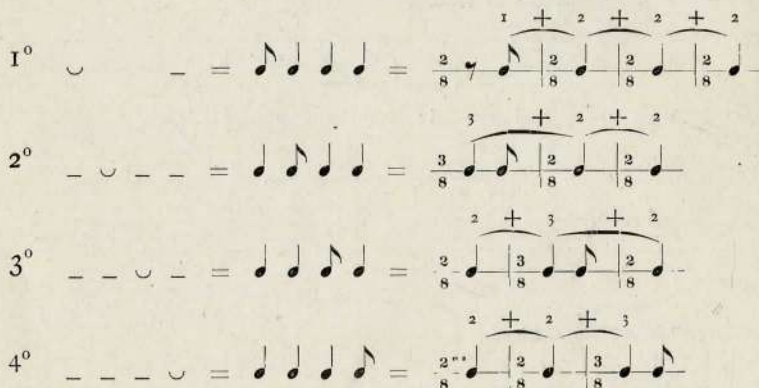
3 + 2 + 2

2° – ◡ – – = $\frac{3}{8}$ | $\frac{2}{8}$ | $\frac{2}{8}$

2 + 3 + 2

3° – – ◡ – = $\frac{2}{8}$ | $\frac{3}{8}$ | $\frac{2}{8}$

2 + 2 + 3

4° – – – ◡ = $\frac{2}{8}$ | $\frac{2}{8}$ | $\frac{3}{8}$

Tanto per dare un esempio di questo modo di scandire i piedi per mezzo di frazioni [1] o tempi composti, trascrivo di nuovo l'Introito della Dom. I d'Avvento in note moderne.

(1) Questa regola pratica non è da considerarsi cervellotica e molto meno antiscientifica. Primieramente in tutta l'antichità classica i piedi di 5 e di 7 tempi furono sempre considerati come *composti*; perciò è cosa ben naturale *scomporli* nei piedi *elementari* che li costituiscono, e batter questi separata-

mente. In secondo luogo siccome anche nella musica moderna s' incontrano frasi e anche interi pezzi di musica scritti con piedi a $\frac{5}{8}$ ($\frac{5}{4}$) e $\frac{7}{8}$ ($\frac{7}{4}$) così per facilitarne l'esecuzione i Didattici prescrivono la stessa regola pratica da me data, la regola cioè di scomporre i suddetti piedi nei piedi *elementari* e batter questi separatamente. E la ragione che ne adducono è assai semplice e convincente, in quanto che qualsiasi movimento ritmico complesso, ha sempre il suo fondamento nei movimenti *binarî* e *ternarî* i quali sono e saranno sempre i movimenti radicali ed essenziali di qualsiasi ritmo. Quindi un ritmo $\frac{5}{8}$ non è altro in sostanza che un ritmo elementare binario e un ritmo elementare ternario riuniti assieme.

$$\frac{5}{8} = \frac{3}{8} + \frac{2}{8}$$

Lo stesso dicasi del ritmo $\frac{7}{8}$ il quale risulta di un ternario e di un binario doppio ($\frac{7}{8} = \frac{3}{8} + \frac{4}{8}$) oppure di un ternario e di due binarî semplici ($\frac{7}{8} = \frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$). Se questo vale per la musica moderna non comprendo perchè non possa valere anche per la musica gregoriana. Perciò la regola da me data ha un valore scientifico e storico maggiore di quanto si possa credere.

Dichiaro che questo modo di dirigere il movimento ritmico non è il preferibile, perchè la melodia riesce materiale, monotona ed alquanto incolora. È necessario battere i piedi e slanciare le frasi intere, inglobando i singoli incisi in un ampio ed elegante movimento ritmico. Solo a questo modo la frase gregoriana avrà quella scioltezza, naturalezza, pastosità e colorito che tanto le si addicono.

È stato detto e scritto che questo misurare e compassare il ritmo, toglie alla musica gregoriana vita, colorito ed espressione. Faccio notare che per sè il colorito e l'espressione sono elementi accessori e non essenziali del ritmo. La musica moderna che ha un movimento ritmico quanto mai compassato, non per questo manca di vita, di colorito e di espressione. Tutto dipende dal modo col quale si canta. Misurare e battere il ritmo significa solo *regolare il movimento*, poichè tale è la sua essenza e la sua definizione. Un movimento non regolato non può essere che arbitrario, malsicuro e zoppicante. Ma una volta che i movimenti siano ben regolati, allora è tempo di pensare al colorito e all'espressione della frase.

La musica gregoriana acquista tali qualità dalla retta e chiara declamazione del sacro testo, da una accentuazione accurata ed elegante, da una chiara emissione delle sillabe e dall'intima fusione delle parole colla melodia, di modo che ne esca fuori un tutt'uno animato e armonioso.

In una parola, il ritmo gregoriano non è un soldato che cammina rigido e compassato, nè un uomo che, incerto di sè e dei suoi passi, brancola a destra e a sinistra; ma è un uomo sano e robusto che procede innanzi con passi naturali, liberi e ben sicuri.

Ciò sia detto allo scopo di prevenire una falsa interpretazione della regola data poc'anzi; ora è tempo che ritorniamo alla tesi principale.

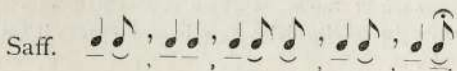
Abbiamo dimostrato che nella musica gregoriana le chiuse delle frasi e le frasi stesse hanno una struttura metrica greco-romana. La differenza sta solo in questo che le clausole hanno una struttura ben definita, in quanto che sono modellate sopra qualcuna delle clausole del cursus metrico classico; al contrario l'inizio e il decorso delle frasi non hanno una struttura determinata; sono perciò più liberi. L'artista costruisce le frasi con piedi scelti a piacimento, ispirandosi al testo che deve musicare e facendosi guidare dal buon gusto. « Musicus – scriveva l'Aretino – non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione *rationabili varietate permutat*. Quam *rationabilitatem* etsi saepe *non comprehendamus, rationale* tamen creditur *id quo mens*, in qua est ratio, *delectatur* » (*Microl.*, cap. XV).

Da questo deriva che mentre le clausole gregoriane si riducono a ben pochi determinati tipi, l'intreccio invece dei piedi, nel corpo della frase, varia all'infinito e non è soggetto a regole fisse.

Da quanto si è esposto e dimostrato in questo e in tutti gli altri precedenti capitoli scende questa conseguenza naturale e necessaria, che se noi avessimo un'antifona gregoriana la quale contenesse piedi musicali per numero e per genere eguali a quelli di un inno o di una prosa metrica, questi troverebbero nel ritmo e nel metro gregoriano tutto il proprio valore. Ma un'antifona gregoriana siffatta non esiste. Ebbene, proviamoci a musicar noi o un'ode classica o un brano di prosa metrica, e vediamo che cosa si ottiene.

Ecco un' ode di Orazio: scelgo questo autore perchè è il primo dei poeti lirici latini. Guido d'Arezzo vuole precisamente che il musicista gregoriano si ispiri a questi poeti per comporre il metro libero gregoriano: « *sicut enim* LYRICI POETAE *nunc hos nunc alios iunxere pedes ita et qui cantum faciunt* » (*Microl.*, cap. XV).

Non porto che la prima strofa dell'ode; essa si compone di tre versi saffici e di un verso adonio. Il saffico risulta di un coreo, uno spondeo, un dattilo e due corei; l'adonio di un dattilo e uno spondeo.

Saff. — ⏑ , — — , — ⏑ ⏑ , — ⏑ , — ⏓

Ecco la strofa intera:

> Iam satis terris nivis atque dirae
> grandinis misit Pater et rubente
> dextera sacras jaculatus arces
> Terruit urbem (1)

Pongo in musica questa strofa dando alle sillabe brevi una nota semplice, ossia un tempo primo, e alle sillabe lunghe un tempo doppio rappresentato o da una nota *puntata* (tempo lungo *unisono*), oppure da una *clivis* o da un *podatus* (tempo lungo *modulante*). Il lettore già sa che le seguenti due formole ritmicamente si equivalgono:

(1) Non ignoro che i metricisti considerano il 2° e il 3° piede (*spondeo* e *dattilo*) come *irrazionali*, in modo da avere la stessa misura in tutto il verso. Io però, senza entrare in merito della questione, ho preso il verso come è, tanto per dare un esempio.

Traduzione in note moderne:

Ecco ora un brano di prosa metrica classica; è l'esordio d'un discorso di S. Leone Magno sul Natale del Signore.

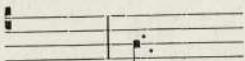
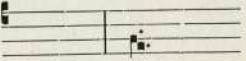
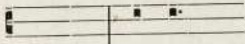
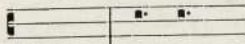
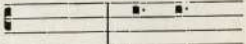
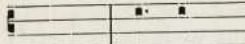
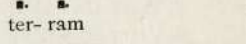
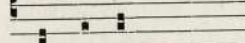
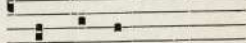
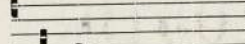
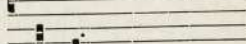
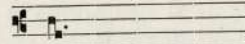
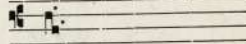
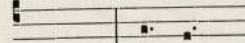
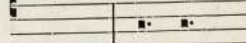
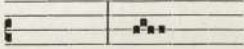
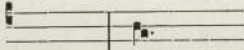
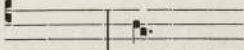
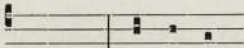
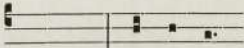
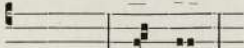
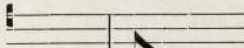
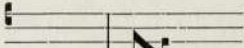
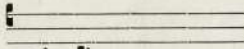
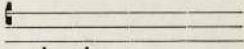
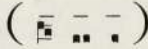
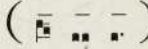
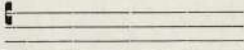
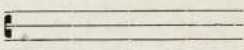
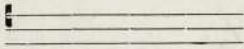
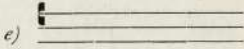
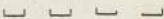
Si potrà certamente discutere intorna alla genialità e correttezza di queste due melodie; anzi prego il cortese lettore a non tener conto di ciò, non essendo stato lo scopo mio quello di dettare una bella e geniale melodia gregoriana. Egli guardi soltanto all'andamento ritmico che è l'unica cosa di cui ci occupiamo. Ora, sotto questo aspetto, non può negarsi che le movenze e l'indole delle suddette melodie non siano gregoriane, e che esse non abbiano un ritmo ben chiaro e determinato. D'onde deriva alla melodia questo ritmo? Certamente dal testo; perchè i piedi della musica sono *calcati* su quelli delle parole. Le note, gl'intervalli, la melodia sono aggiunti; ma il *ritmo* viene dalle parole. Orbene questo ritmo è prettamente gregoriano. Canti il lettore un inno e un' antifona sillabica del repertorio gregoriano, e vedrà che il loro andamento ritmico, nella sostanza, è identico a quello delle due melodie predette. Se una differenza egli scorgerà, questa non potrà consistere che in elementi accessori. Di fatto la musica prettamente gregoriana nei canti sillabici abbonda di piedi a forma *sciolta* con qualche mescolanza di forme *contratte*; ora questo non si poteva ottenere nei canti da me fatti, perchè il ritmo del testo non ammette nè forme contratte nè abbondanza di sillabe brevi; prevale perciò la forma *tipica*.

Una seconda differenza sta in questo che i testi del genuino canto gregoriano sono più inquadrati della prosa Leonina e meno

legati dei versi Oraziani; ciò dà alle melodie da me proposte un andamento alquanto impacciato. Salvo però queste differenze accidentali e accessorie, il movimento ritmico di esse è identico a quello di qualunque altra melodia dell'Antifonario gregoriano.

Da quanto si è discorso, io legittimamente deduco che il ritmo della musica gregoriana ha una struttura sostanzialmente metrica.

Si dirà: il ritmo della musica gregoriana è simile a quello del verso o della prosa? Nè l'uno nè l'altro. Abbia presente il lettore la dottrina di Guido esposta nel capitolo precedente, secondo la quale il musico deve essere più libero del poeta lirico. Osservi inoltre la sopradetta strofa di Orazio. Essa si compone di quattro versi, i primi tre dei quali hanno gli stessi piedi, vuoi per numero che per qualità. Orbene questo assai di raro avviene nel canto gregoriano nel quale i singoli periodi d'un'antifona variano sempre, sia pel numero che pel genere dei piedi. È questo il motivo per cui Guido d'Arezzo, pur assomigliando la frase gregoriana al verso classico, modifica l'espressione e chiarisce il suo pensiero aggiungendo le particelle *quasi, veluti*, ecc. Di più egli espressamente osserva che le frasi gregoriane non hanno sempre la medesima lunghezza; all'opposto, esse sono ora tetrametre, ora pentametre, ora esametre e anche più lunghe. Dunque propriamente parlando, la struttura della frase gregoriana non è quella del verso. E nemmeno è quella della prosa metrica; perchè questa è troppo libera, mentre le frasi gregoriane hanno una struttura più equilibrata e più compassata. In sostanza dunque la struttura della musica gregoriana è media tra il verso e la prosa; il suo ritmo dunque si può ben definire: *ritmo* METRICO-LIBERO.

Eccomi alla fine del presente studio. Il cammino è stato lungo, faticoso e scabroso assai. Non ho inteso di stabilire in modo assoluto e perentorio una teoria nuova e molto meno di erigermi a giudice delle diverse teorie fino ad oggi escogitate intorno al ritmo gregoriano. Mio unico scopo è stato di portare la questione del ritmo sopra un terreno quasi del tutto nuovo, e di richiamare l'attenzione dei dotti sopra un fatto storico ben noto, il fatto cioè del *cursus metrico* usato da tutti gli scrittori, specialmente *liturgici*, in un'epoca

poca nella quale si formava la musica gregoriana. Ragionando *a priori* è legittimo il suppore che i principî ritmici del cursus abbiano influito su quelli del canto, di modo che si avesse un duplice *cursus*, il letterario e il musicale; il primo modellava gli *Oremus*, i *Praefatio*, le *Benedictiones* ecc. e le Omelie dei Padri; il secondo modellava i Recitativi, le antifone, gli Introiti ecc.

Ho voluto io stesso tentare l'impresa; il lettore imparziale giudichi del risultato. Non mancheranno certamente i critici, specialmente in un lavoro di questo genere. Fin da ora io li ringrazio delle osservazioni giuste che mi vorranno fare. Una sola cosa io invoco da loro, ed è un esame obbiettivo e spassionato dei fatti e dei principî che sono alla base di questo mio lavoro, ed una critica che serva a portar luce al problema tanto intricato del ritmo gregoriano.

U. I. O. G. D.

INDICE

Pagina	linea	Errata	Corrige
33	29	*Ĭŭnĭ'-anī*	*Ĭŭnĭ'-ắnī*
36	4	prāes' īdĭūm	prāe-' sídĭūm
77	27	farude' deceptum	fraude deceptum
78	3	confi- tere divinum	confi- tére' divínum
78	9	/ . ' . . .	/ . ' . / . .
78	22	/ . . ' . . .	/ . . ' . . / .
79	4 *(nota)*	exgitur	exígitur
81	2	dagli altri	dagli Scrittori
85	27	*consŭ̊lŭĭt*	*cōnsŭ̊lŭĭt*
91	2	me- a	me- a
106	1	Pe-trus	Pe- trus
106	2	praeti- o- sa	praeti- ó- sa
106	2	mon- tem	mon- tem
117	1	— — ⏒ ⏑	— — —
118	4	dí . e	dí- e
119	1	ter- ram	ter- ram
119	3	cla- ma- bat	cla- má- bat
124	1	mi- hi	mi- hi
124	10		
131	9	Ma- rí- a	Ma- rí- a

Pagina	linea	Errata	Corrige
132	1		
133	8	pel- vim	pel- vim
135	3	de- sí- de- rat	de- sí- de- rat
139	1	De- um	De- um
144	4	e- so	e- os
144	7		
156		me- us	me- us
181	25	( )	( )
204	8		
219		fructum	*e)* fructum
221	29	secolo III	secolo I–II
226	10		

IMPRIMATUR

Fr. Albertus Lepidi O. P., S. P. Ap. Magister.

IMPRIMATUR

Franciscus Faberi, Vicariatus Urbis Adsessor.